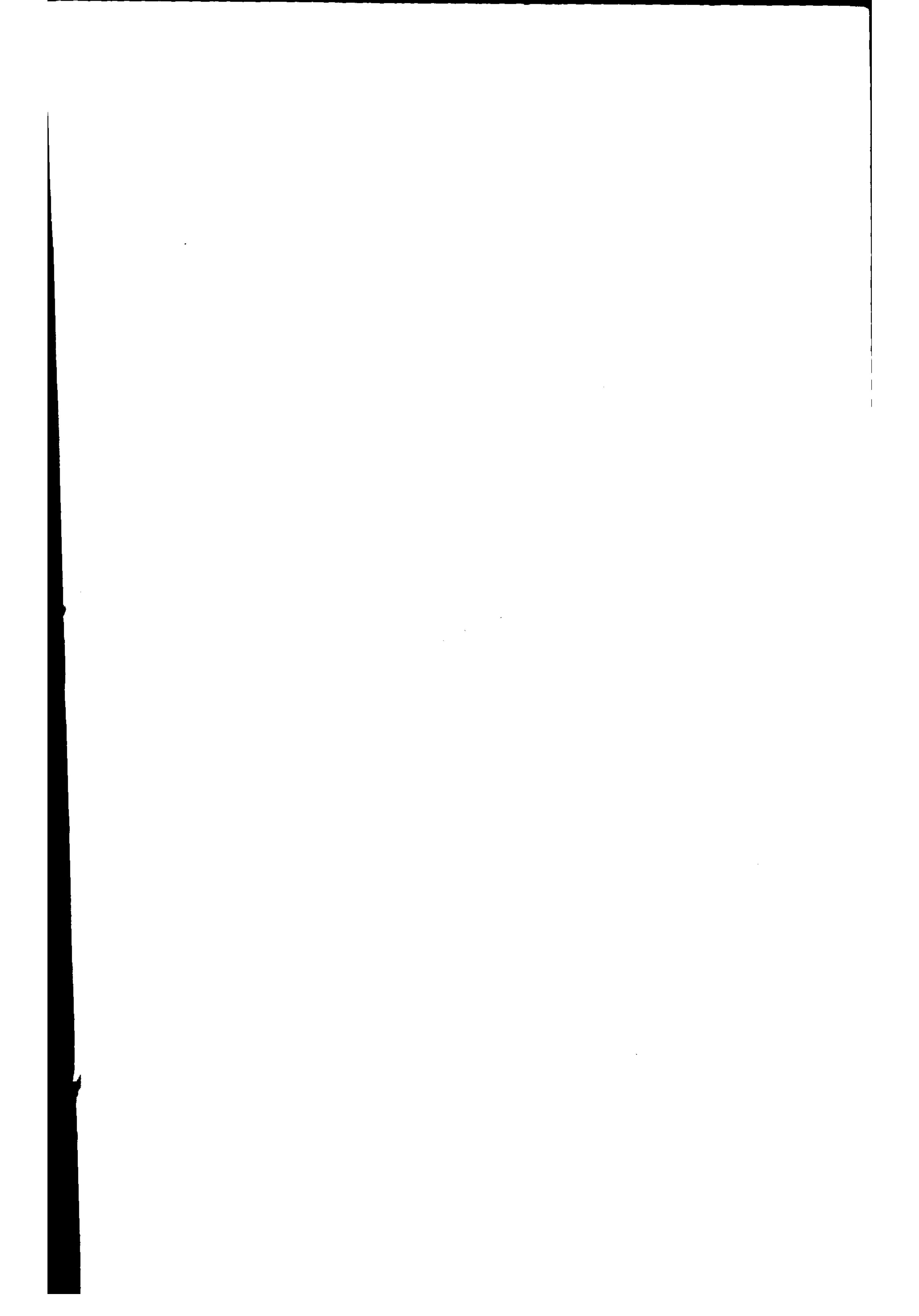
بسم الله الرحمن الرحيم

اتجاه معاصر

في

درس عروض العربية وإيقاعها

د . ممدوح عبد الرحمن

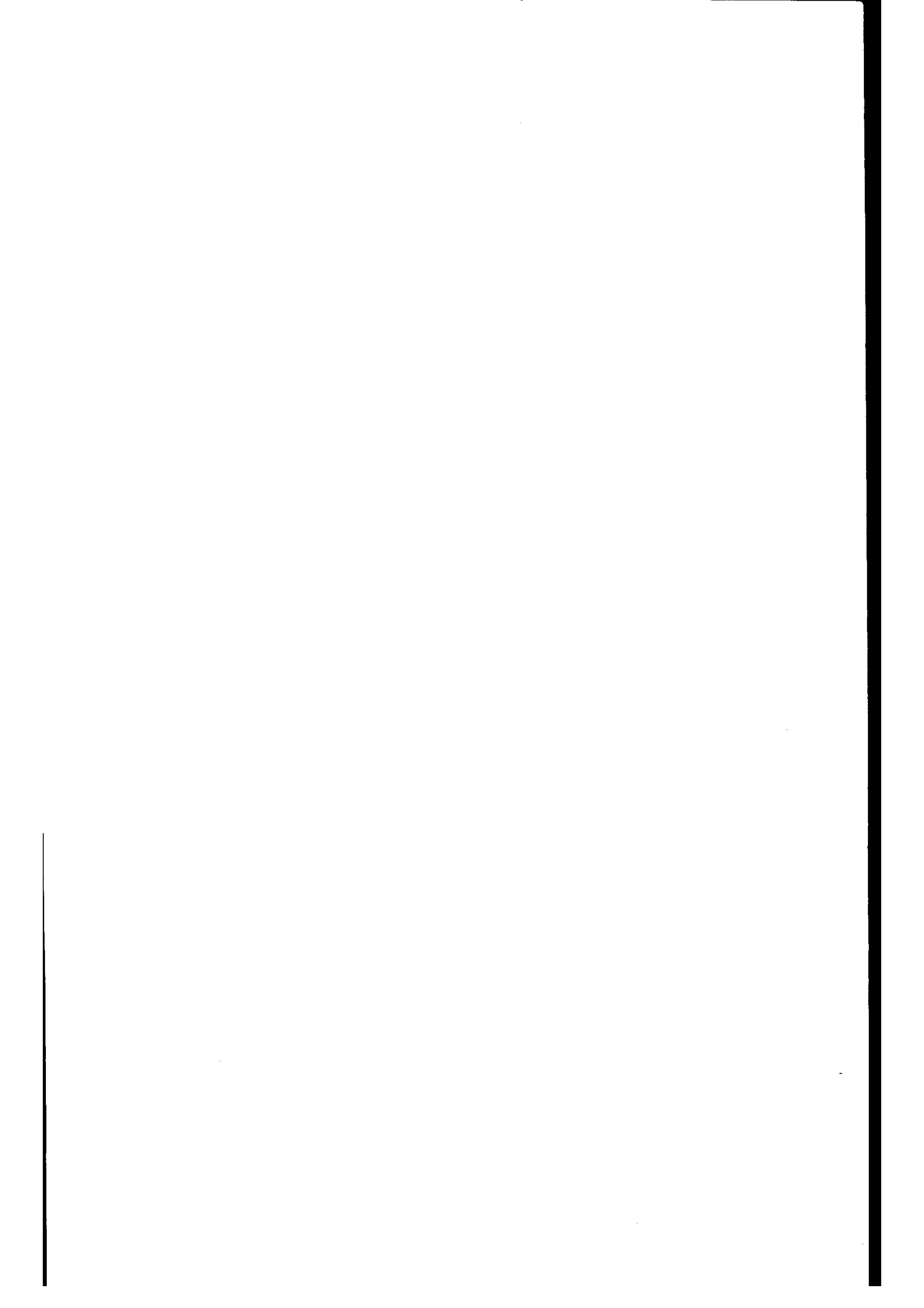


إهـــــداء

إلى روح أستاذي الجليل المرحوم الدكتور عبد المجيد عابدين طيب الله ثراك وأدخلك فسيح جناته وجعل قبرك روضةً من رياض الجنة وغفر لك ما تقدم من ذنبك وما تأخر بحق ما كنت نموذجاً للخلق الرفيع القويم ومثالاً للكرم والتواضع الجم ونبعاً للعلم النافع بما قدمت لدارسي اللغة والنحو والساميات وبحق ما كان فيك من حياء وهو شعبة من شعب الإيمان .

وما أحوجنا اليوم إلى إنسانيتك وأخلاقياتك ومبادئك وعلمك الغزير وأسأل الله العلي القدير أن يحقق رؤياي فيك حين رأيتك تقف علي باب قصرٍ في الجنة وتهدى كتباً للطالبين .

المقدمـــة



بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين الذي أنزل الكتاب بلسانٍ عربيٍ مبين والصلاة والسلام علي خاتم الأنبياء وسيد المرسلين .

[١] طبيعة البحث :

هذا بحثُ ذو طبيعة خاصة إذ إنه لا يُعنى بظواهر العربية وليست مادته هي اللغة وليست عيناته هي النصوص .

فلا يصلح معه المحور التاريخي [Diachronic] الذي يعني بتطور الظواهر وصيرورة أوضاعها في فترات زمنية متعاقبة ، ويهتم بمشكلات النشأة والتحول ، وعوامل النمو والتدهور .

لكنَّ مادته هي البحوث والدراسات بمناهجها المختلفة وطرق تناولها المتعددة وأصحابها الذين ينتمون إلى مذاهب شتى ؛ ولذا وجب علي الباحث أن يسلك مسلكاً خاصاً يتناسب مع طبيعة هذا البحث .

[٢] هـدفه :

يهدف هذا البحث إلى تنظيم مناهج الدرس العروضي وتناول مذاهب أعلامه وعرض أساليب درسه وفق منهج واحد وطريقة تناول وأسلوب تعامل بحيث تنتظم منظومة الدرس العروضي المعاصر وفق منهج هذا البحث وأسلوب تناوله .

فموسيقي الشعر العربي ، مقياس مهم لتطور النص الشعري العربي ، وقضاياه قديمة ومتغيرة ينتج عنها تنوع في المدارس والاتجاهات والأعلام التي تناولت الدرس العروضي من النواحي : التاريخية واللغوية والفنية والجمالية ، فقد تطلب افتراض التصور الكلى المعاصر لأساليب الشعر العربي تجميع عدد ضخم من الدراسات الألسنية والأسلوبية التطبيقية علي النصوص ، خطوةً ضروريةً ، بل مضي هذا التصور في اتجاه موازٍ ومشتبك ومنظم لبعض هذا البحوث ، يمدها

بالفروض النظرية. ويعدل مقولاتها في ضوء مسارها التجريبي ، في حركة متواشجة .

وإذا تعدينا المنهج التعليمي الذي اعتمده العروضيون في التقنين والعرض والتزموا به باحثين عن مناهج أخرى خالفته في العرض والأسلوب فإننا نقف عند بعض الدارسين وقد اتخذوا مناهج تخالف هؤلاء أمكن رصدها وتصنيفها وتحليلها في هذا البحث .

[٣]حدود المادة :

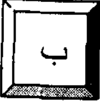
البحوث والدراسات المعاصرة في ميدان العروض والإيقاع في الفترة من [١٩٥٠ م – ٢٠٠٠ م] .

[٤]إشكالية البحث :

العروض نظام متكامل متسلسل متشعب القضايا ، وتميز عروض الخليل – لذلك – ببساطه من ناحية التكوين ، وبصعوبته من ناحية المصطلح . الأمر الذي دفع بالكثيرين بعده للاستدراك والمراجعة ، والاقتراح ، دون المساس بجوهر علم الخليل . حتى مع الذين حاولوا إيجاد بديل جذري لعروض الخليل ، أو كتابته بلغة صوتية أخرى وقد حافظ الخليل علي نواة التفعيلة والبحر وهما السبب الخفيف والوتد المجموع . وجعل الحركة الضابطة بالحذف والتسكين في ثواني السبب فقط .

ولم يستطع المستدركون تجاوز هذا القانون الصوتي الموسيقي بينما تغيرت الأنساق العامة للدوائر و البحوز والأمر نفسه يتكرر مع القاضية والعروي وما يصيب العروض والضرب من علل النقص والزيادة ، وهي الكامنة وراء تعدد ضروب العروض وتنوعه .

واحتاج الأمر بناء علي ما تقدم إلى النظر المدقق للمكونات الصوتية المكونة للغة العربية و لعروض وقوافي الخليل .



في آن والنظر إليها من عدة زوايا وهي :

الصوت العربي من حيث قيمة الصوت المفرد ، وخصائصه وعلاقاته بما حوله . وتداخله في وحدات تزداد اتساعاً من المقطع إلى الكلمة إلى الإيقاع العام .

والنظر إلى خصائص الصوت الفصيح ، والبديع الصوتي والظواهر الصوتية اللاحقة في سياق خصائصها الشعرية .

وقيمة المستوى الصوتي في اللغة والشعر وعلاقته بنظم النص كله ، وبأسلوب الشاعر .

وبهذا جعلت الدراسات والبحوث المعاصرة البناء اللغوي للنصوص من ناحية أخرى اتجاهين رئيسيين تدور حولهما وتتحرك من خلالهما.

[٥] موضوع الدرس العروضي :

صارت الدراسات المعاصرة في اتجاه يدرس القضايا والمشكلات التي تواجه الباحث ، وهو يتتبع تاريخ العنصر البنيوي في تشكيل النص الشعري . ويكمن وراء هذا المسار تاريخ طويل للشعر العربي الممتد منذ العصر الجاهلي إلى الآن ، وإلى أن تحدث تطورات أخري في لغتنا العربية . بينما يمتد التاريخ نفسه إلى آلاف السنين في عمق التاريخ العربي . واستدعى " البعد التاريخي " ضرورة التعرض لنشأة موسيقى شعرنا العربي من حيث النشأة والتشكيل .

وهو ما يكون موضوعات دراسة مرحلة من مراحل الدرس العروضي بموسيقي الشعر إلى نهاية رحلة التكوين الأولى ، مما يمهد لدراسة بنية عروض الخليل بن أحمد الذي يشكل نظريته اللغوية العروضية علي هذه

المرحلة الأولى من تكوين الموسيقى واللغوي للنص الشعري العربي مع بدايات تكوين نظرية أدبية عربية تؤكد الشكل الشعري الموروث .

تمهيداً لدراسة قوانين الصوت العربي في الشعر .

ليوضح الطاقات والكيفيات الكامنة في الصوت العربي قبل أن يتشكل في علاقات المقطع والكلمة والجملة ، وكما درست النشأة والتشكيل وبنية العروض من خلال علاقتها بالشعرية العربية . عولجت قضايا جديدة ، كان لابد أن تؤسس علي فهم لطبيعة الصوت العربي وعلاقاته بعناصر تشكيل النص الشعري فكان – ذلك – تمهيداً مهماً لدراسة موسيقى الشعر العربي وقضايا التجديد والتحدث في العصر الحديث ، ليستكمل دراسة عناصر التجديد وروافده في المرحلة القديمة التي تبدأ من الجاهلية إلى نهاية العصر العباسي وتناول قطاع من هذه الدراسات بحث قضايا التحديث في النص الشعري العربي المعاصر .

لأنها الفترة الثانية في تجديد النص الشعري العربي وتطويره فحاول وضع ضوابط عروضية وإيقاعية تتناسب مع النموذج الجديد .

وتبني البحث العروضي منهجاً مزدوجاً في تتبع قضايا موسيقى الشعر العربي .

فمن ناحية أولى : كان يحاول تفهم التطور التاريخي لهذا العنصر منذ نشأته حتى الآن . ومن ناحية ثانية كان لا بد من تفهم الكيفية الجمالية والفنية واللغوية لموسيقى الشعر العربي ، وحاول البحث معالجة هاتين الناحيتين من خلال التطور الذاتي للنص ولدراسة النص مع ملاحظة تأثير العوامل الموضوعية الخارجية عن النص .

من أنها تبدو مفروضة على الفهم إيقاع الشعر العربي ، الذي عدوه أكبر من العروض وأوسع ، ويحتاج إلى دراسة بمنهج آخر .

وفيما عدا كتاب د/ شكري عياد ظلت المحاولات الأخرى بعيدة في توجهها عن القضية المهمة الملحة بالنسبة للعروض وللإيقاع معاً ، أي مهمة إنتاج معرفة علمية بهما .

لقد جعلت الدراسات المعاصرة محاولة الوصول إلى " بديل جذري لعروض الخليل " مهمة مشروعة ، وهي تقوم على مسلمة اتفق عليها معظم الدارسين الجدد ، وهي أن عروض الخليل لم يستوعب تماماً إيقاع الشعر العربي مثل كتاب د/ عبد الله الطيب المجذوب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " (١٩٥٥ م) ثم كتاب د/شكري عياد " موسيقى الشعر العربي " (١٩٦٨م) ، وكتاب د/ كمال أبو ديب " في البنية الإيقاعية للشعر العربي " (١٩٧٤م) وغيرها من الكتب والدراسات .

فقد أدرك الدرس الغربي لدى المستشرقين عند دراسة العروض العربي أو موسيقاه القدرات الخاصة لهذه اللغة ،؟ ولهذه الشعرية . وحاول الباحثون العرب رد الاعتبار للعروض العربي ، ومحاولة تطويره ليتناسب مع تطور النص الشعري العربي .

ومحاولة إكساب هذه الدراسة الروح والإجراء العلمي ، بربطه بعلوم مساعدة تعلم الأصوات والقراءات لدى د/ إبراهيم أنيس ، أو يدرس الكيف المقطعي لدى د/ شكري عياد ، أو الاعتماد على جوهر الإيقاع لدى د/ كمال أبو ديب ، أو المقارنة باللغات السامية لدى د/ عبد المجيد عابدين ، أو ربطه بآخر منجزات علم اللغة بين الكم والكيف لدى د/ محمد عوني عبد الرءوف ، أو بربطه بالرياضيات والكمبيوتر لدى د/ أحمد مستجير في الدراسة الرقمية للشعر العربي . أو بربطه بعلم الجمال لدى د/ عبد المنعم تليمة ، أو بربطه بنظرة نقدية ومحاولة الاستكمال الإيقاعي لدى د/ سيد البحراوي أو

كما وضع النص الشعري في سياقه اللغوي ، حيث إن اللغة وعلاقاتها هي مكوناته . فالنص علاقات لابد أن تتعرض لقضايا متداخلة مع مكونات أخرى لنص ، تضيء فهم موسيقاه .

[٦] منظومة الدرس العروضي:

وإذا كانت دراسة القدماء قد قامت على الأساس الخليلي نفسه ، فإن بعض دراسات المحدثين ، وخاصة من المستشرقين قد حاولت أن تكتشف في العروض العربي أسساً أخرى ، كان أهمها الأساس الموسيقي (جويار) والأساس النبري (فايل) ، وهما الأساسان اللذان جذبا معظم الدارسين العرب الذين حاولوا إقامة بديل جذري لعروض الخليل (أبو ديب الذي تابع فايل أساساً) .

غير أن هذه المحاولات للوصول إلى أسس جديدة للعروض العربي واجهت مشكلتين مترابطتين : الأولى تتعلق بتسليمها بأن العروض العربي ممثل لإيقاع الشعر العربي ، بالرغم من أن الانتقادات الكثيرة التي وجهها هؤلاء الدارسون للأسس المنهجية لبناء الخليل لعروضه ، فإنهم في نهاية المطاف سلموا به ، وبنوا عليه أساسهم الجديد ، مع بعض التعديلات الطفيفة . وأدى هذا إلى المشكلة الثانية المتعلقة بالآخذ بالجذر المنهجي للخليل ، أي فكرة الأصل الثابت (والتي هي عند فايل النواة المنبورة : أي الوتد) الذي يمكن رد كل الفروع (والانحرافات) إليه وإذا كان الأصل عند الخليل هو الدائرة ، فإن الأصل عند المعاصرين هو الأعاريض الأوروبية التي جرى البحث عن مثيل لها في العروض العربي .

ولاشك أن ثمة جانباً مهماً في محاولات المستشرقين ومن تابعهم من العرب ، وهو البحث في أسس العروض ، ومحاولة اكتشاف جذور نسقه ، وخاصة البحث في أهمية الوتد التي استحقت في رأيهم الإشادة بها ، بالرغم

بوضع نظرية أشمل تربطه بالموسيقى ، نغماً وكتابة لدى د/ محمد العياشي وغيرهم .

[٧] المنهج :

منهج هذا البحث وصفي تحليلي ، يعتمد على التحليل ؛ لأن النظر المجرد إلى العلم والبحث في الأسس النظرية يجعل الباحث مشدوداً لعلوم أخرى تعينه على صناعة علم موسيقى الشعر ، فيغلب قوانينها على نظام الشعر العربي .

[٨] أسلوب التناول :

على الباحث مهمتان المهمة الأولى : أن يصف بحثه هو وطريقته ومنهجه ووسائل معالجة مشاكله ، والمهمة الثانية : هي وصف الدراسات التي يعرض لها ومناهجها ووسائل معالجتها في نهجٍ محكم .

ولبلوغ هذه الأهداف يحتاج الدارس إلى علم يعمل في نطاقه ومنهج يسير على هديه أو على الأقل إلى سنة في البحث يسير في ضوئها وإن دعاه تقدم البحث إلى تعديل ما فيها وتهذيبه .

وأمام هذا البحث أسلوبان في التناول أحدهما يجعل الأعلام محوراً للتناول والآخر يجعل الظواهر محوراً للتناول ولكن محور الأعلام يؤدي إلى تكرار الاتجاهات مع كل علم ، أما محور الموضوعات أو الأفكار أو الاتجاهات ، فإن الأعلام ومؤلفاتهم تأتي طواعية عند ذكر الاتجاه أو الظاهرة ومن ثم وقع الاختيار على محور الاتجاهات على أنه في بعض المواضع يكون الباحث مضطراً إلى تحليل اتجاهات تتعلق بشخصيات وهذا هو ما حدث عند تناول اتجاه الأوزان ونظام العروض العربي ، حيث اختلفت منطلقات الدراسات التي عرضت لهذا الاتجاه ، فكان لابد من ارتباط كل

منطلق بصاحبه بالرغم من أن هذا الأمر يعد خللاً منهجياً من الناحية النظرية لكنه ضروري في واقع البحث .

وعلى هذا فإن التقسيم الخارجي جاء وفقاً للظواهر والأفكار أما التناول الداخلي فجاء وفقاً للدراسات والأعلام .

[٩] خطة البحث :

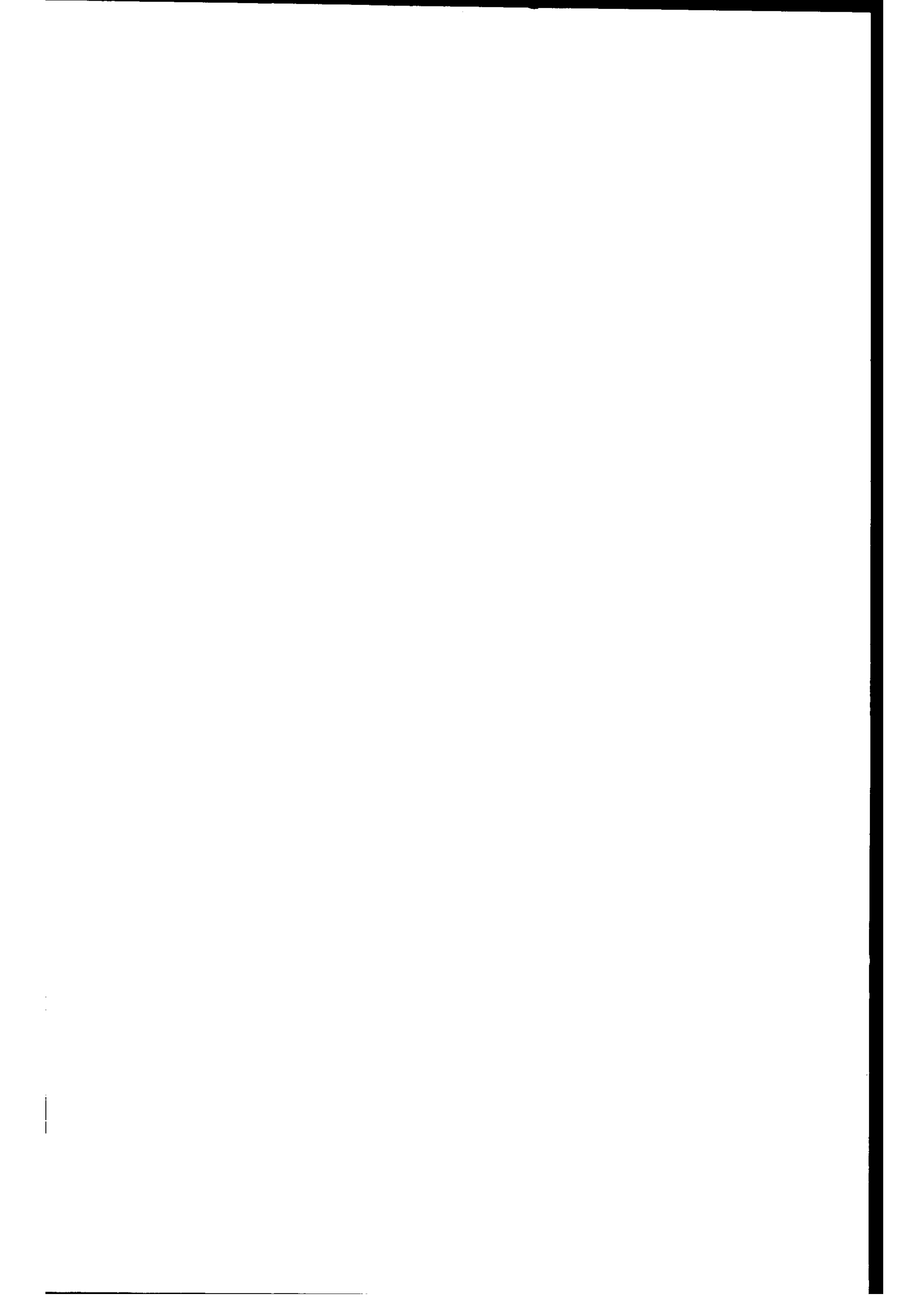
سارت خطة هذا البحث في مسار عرض مناهج النظر المعاصر يليه عرض أنظمة التحليل المستعملة ؛ والتي تعين على استيعاب هذه المناهج تلاها الأدوات ووسائل العمل الجديدة ، وإجراءات تطبيق نظم التحليل ، وميادين الاستفادة من هذا الجديد في حقل الدراسات التقابلية ، والمقارنة وما نجم عنها من اتجاه نحو نقد نظام العروض العربي ، ومحاولة عرض أنظمة بديلة لعلها تتناسب مع محاولات بدء التقعيد للنماذج الشعرية المعاصرة ؛ التي اختلفت نسبياً عن النماذج الموروثة وكان طبيعياً أن ينجم عن هذا لونٌ من نقد المصطلح ؛ ذلك المصطلح الذي كان مستعملاً ليتناسب مع ظواهر الشعر الموروثة ، والذي رأى المعاصرون عدم تناسبه مع النماذج المعاصرة.

وبعد ... فلله الحمد ومنه المنَّة وهو سبحانه وتعالى ولي التوفيق والشكر الجزيل لأصحاب الفضل الذين أسهموا في إخراج هذا البحث على هذا النحو .

د . ممدوح عبد الرحمن

كلية دار العلوم / جامعة المنيا

مناهج النظر



علم اللغة فروعه ومستوياته

من سمات التفكير العلمي أنه يبني على الإنجاز التي سبقته في المجال نفسه ، أي أنـــه يفيـــد مـــنها ويستثمرها ، أو بتعبير آخر يتطور في اتجاه رأسي لا في اتجاهات أفقية كالفلسفة والفن (١) .

وهذه السمة نلمسها في أكثر ما كتب عن علم العروض والإيقاع ، فقد أفاد ممـــا حققـــته عـــلوم اللغة ، ولاسيما علم الأصوات وهو شبيه في منهجه ونتائجه بالعلوم الطبيعية ، وإفادة العروض والإيقاع منه تدفعه إلى الأمام في طريق التفكير العلمي (٢) .

لقـــد واكـــب البحث العروضي في نموه حركة تطور البحث وزيادة وسائل التحـــليل وتطويـــر إجـــراءاته وكذا مناهج البحث التي تنظم هذه العلميات وتعدد مســـتويات التحـــليل وكانت هذه الخطوة انعكاساً لحركة البعثات العلمية إلى دول أوربا وأمريكا خصوصاً الجيل الأول من المبعوثين اللغويين ومن تلاهم ، ويرجع الارتباط بين البحث اللغوي والعروضي إلى :

[أ] أن الذين عنوا بالبحث اللغوي وتطوره وتقدمه عنوا أيضاً بالبحث العروضي ، وإن لم يكونوا جميعاً من ذوي الاهتمامات بالبحث العروضي .

[ب] أن مســـتوى التحليل العروضي يشترك مع مستويات التحليل اللغوي الصوتية والصـــرفية والـــنحوية والدلالية والمعجمية والأسلوبية في تحليل مادة اللغة غير أنه يختص بأحد مستويات اللغة وهو مستوى لغة الشعر .

---

(١) انظر عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ص ٣٩ ، القاهرة د. ت .

(٢) انظر د. علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ٢٣٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

[ج] تداخل البحث العروضي مع النحو والصرف واللغة في العديد من الخصائص خصوصـــاً المصطلح وانظر إلى مصطلح (المضارع) و (التضمين) و (العلة) على سبيل المثال في العروض والصرف والنحو واللغة ، أضف إليهـــا (الحـــركة) و (السكون) ؛ التي هي أساس بنية اللغة وهي أيضاً العلامـــات الإعرابية ذات الوظيفة وهي المادة الأولى لأبنية الصرف وأبنية العروض إلخ ....

وقد تأثر البحث العروضي بنظرية السياق خصوصاً السياق الصوتي التي؛ أمكـــن اســـتثمارها فـــي نظـــرية تحليل الدوران والقيم المعنوية للأوزان والدلالة الصوتية .

أمـــا القـــانون الصوتي ، فيشمل الطاقات الصوتية الكامنة في الحرف ، أو المقطـــع الصـــوتي ، وهي طاقة تمثل قدرة الحرف الممكنة على التنغيم ، وتتوزع هـــذه الطاقـــات فـــي خصائص مثل : الجهر والهمس ، الشدة والرخاوة ، التفخيم والـــترقيق وغيـــرها ، تمكـــن الحرف من التناغم – أو توضح عدم التناغم – مع الحـــرف الـــتالي ، حتى تتشكل الكلمة ، وتدخل في سياق أعم من دلالتها المفردة خارج السياق الخاص بها وبالعمل الذي يحتويها .

وأمـــا القـــانون الصـــرفي فيتـــناول هذه الكلمة من حيث بنيتها وتحولاتها الصوتية وحركات حروفها ، أي يفسر لنا بنية الكلمة ، ومن ثم يوضح لنا إمكانية اتفاقهـــا مع غيرها من الناحية الصوتية . ونلاحظ هنا أن القانون الصرفي مهم في تفهـــم نوعيـــة الأصوات المكونة للكلمة ، ولهذا يفيد أكثر في فهم صوتيات القافية الشعرية .

ويأتي القانون الثالث وهو القانون الموسيقي ليصوغ هذه الإمكانيات الصوتية والصرفية في قانون أعم يربط هذه الخصائص الصوتية في نسق عام يشمل البيت في صيغ وزنية (١) .

وكما استفاد البحث اللغوي الحديث من المنهج التاريخي المقارن في عقد صلة بين العربية وأخواتها الساميات اتجه أيضاً البحث العروضي إلى الاستفادة من حصيلة البحث اللغوي المقارن في محاولة الرجوع إلى أصل الأوزان العربية ونشأتها والذين قاموا بهذا الجهد من الباحثين المقارنين من أمثال الدكتور / محمد عوني عبد الرؤوف والمرحوم الدكتور / عبد المجيد عابدين والدكتور / عبد الله الطيب المجذوب ، وغيرهم في أرجاء العالم العربي .

ومن استفادة البحث العروضي من علم اللغة التقابلي مسألة مدى تأثر العروض العربي بالعروض الهندي أو الفارسي ، وما إذا كان العروض العربي أصيلاً في نشأته وبيئته أم أن الخليل بن أحمد استعاره من الأمم الأخرى ؟

ومن ثم أدى هذا الموضوع إلى ظهور بحوث عديدة ألف بعضها المستشرقون وتبعهم في بعضها أبناء العربية وقد اتهمت هذه البحوث نظام العروض العربي بالقصور وعدم مطابقته لتراكيب اللغة المنظومة شعراً فظهر سيلٌ من النقود وُجِّهَت إلى العروض العربي كتلك التي وُجِّهَت إلى نحو العربية ففجرت هذه البحوث طاقات عربية كانت كامنة فنشط بعضها يهاجم العروض العربي وتصدى البعض الآخر للدفاع عن نظام العروض الخليلي والإشارة بصانعه فأثرت هذه الحركة البحث العروضي .

وممن أنجزوا في هذا الميدان الدكتور / أحمد مختار عمر في إطار تناوله للبحث اللغوي عند العرب صوته وصرفه ونحوه وعروضه ومعجمه على أنها فروع لعلم اللغة .

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ، ص ٢٤ ، دار المعارف ، ط٣ ، القاهرة ١٩٩٥م .



وعلم اللغة هو : الدراسة العلمية للغات البشرية كافة من خلال الألسنة (اللغات) الخاصة بكل قوم من الأقوام . ويعني بالدراسة العلمية البحث الذي يستعمل الأسلوب العلمي المعتمد على الملاحظة والتجريب والاستقراء ، وبناء النظريات الكلية من خلال وضع نماذج أو مناهج قابلة للتطوير والضبط ، ثم استعمال التحليل الرياضي الحديث من أجل موضوعية مطلقة في البحث ونتائجه .

إن ارتباط علم اللغة بظواهر لغوية وغير لغوية جعله يتشعب إلى فروع عديدة يُعني كل فرع منها بظاهرة معينة .

فعلم اللغة النظري يعني بدراسة الأصوات اللغوية دراسة فيزيولوجية وفيزيائية وسمعية . كذلك يعني بدراسة التراكيب اللغوية ، من حيث بناء الجملة وبناء الكلمة ورتبتها داخل الجملة ، ومن حيث القواعد التي تصوغ الكلام وتضبطه في الوقت نفسه . ويعني علم اللغة النظري بالدلالة التي تفرزها هذه الأصوات والتراكيب ، سواء أكانت دلالة خاصة أم عامة ، معروفة ومختزنة . إنه يعني ببنية المعنى وكيفية توليده في اللغة وخارج اللغة ويعني أيضاً بالقواعد التي تولد المعنى والضوابط الموضوعة على تلك القواعد .

إن علم اللغة النظري هذا وفروعه (الصوتية والنحوية والدلالية) كان له أكبر الأثر في تطوير ما يعرف بـ " الأسلوبيات الأدبية " عامة والإيقاع خاصة ولاسيما من حيث استفادتها من المفاهيم الصوتية والتركيبية والدلالية [١] .

وتكون موسيقى الشعر عنصراً مهيمناً ، ومركزاً يجمع بقية العناصر المشاركة في التشكيل . ويحسب ذلك وفق مفهوم الشعر نفسه ، فمفهوم الشعر العربي عبر عصوره كلها ، لم ينكر الوزن أو القافية (أو الموسيقى) . فقد ظل مئات السنين : الكلام الموزون المقفى المقصود الدال على معنى . وعندما تساقطت من هذا التعريف وحدتا الوزن والقافية وتحولتا إلى صيغ تفعيلية تقفوية

---

(١)انظر د. مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ، ص ١٣٨ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤ م .

جديـــدة ، تعـــترف بالـــتطور الحادث في النص الشعري دون أن ننكر القديم ، بل جعلته مرحلة من مراحل تطورها . أصبحت القصيدة وأصبح النص الشعري يقوم على تنوع التفعيلة وتعددها ووحدتها مع حرية في التعامل مع القافية والروي .

وبذلـــك يحمل كل تعبير موسيقاه ، وتحمل كل رؤية موسيقاها ، ويحمل كل نـــص شـــعري أو نـــثري موسيقاه ، بصرف النظر عن التفعيلة أو القافية ، إنما القصيدة لا تستغني عن وزنها وإيقاعها حتى لا تتحول إلى قصيدة الدلالة .

كمـــا نشـــير هنا إلى أن الوزن العروضي أو التفعيلي التقفوي أو غير ذي القافية ، يسير وفق إيقاعات الوزن واللغة المتاحة المكونة له عند التركيب ، بينما تأتي عناصر صوتية غير متوقعة أو متوقعة ومحسوبة تضيف إلى موسيقى النص ، مســـتوى آخـــر من موسيقى الظواهر البديعية على سبيل المثال . وتضيف إليها خصـــائص صوتية يكررها الشاعر ويبثها بين سطور نصه ، وتصب كلها في أذن المتلقي وتمتزج مع غيرها لتؤلف موسيقى النص الشعري .

ويتضـــح هذا لدى كثير من الشعراء الذين يفضلون صيغاً صرفية محددة عـــند الجمـــع أو الوصف أو التصغير أو التفخيم أو استعمال صيغ إنشائية بلاغية تستدعي صيغاً صرفية يكثر من استعمالها أو تكرارها .

ويدخل في هذا الشأن غلبة بعض الحروف أو المقاطع على صوتيات النص الشـــعري لـــدى الشـــاعر ، ولا يختلف في ذلك شاعر قديم أو حديث ، فلا تزال الخصـــائص اللغوية العربية مستمرة متواصلة في كل نصوصها خصوصاً النص الشعري [١] .

ففـــي كتاب " موسيقى الشعر العربي " قدم الدكتور / عياد مشروع دراسة علمية جديدة للعروض العربي [٢] ، ومشروع الدكتور عياد لا ينحصر في الاتجاه

---

(١) انظر د. مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٣١ .

(٢) انظر د. شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٢٧ ، ط دار المعرفة الأولى ١٩٦٨ م .

الـــلغوي لدراســـة العروض فحسب ، بل يشمل في الوقت نفسه الاتجاه النقدي أي البحث في صلة الأوزان بالمعاني .

وقـــد أراد د/ عيـــاد بهذه الدراسة أن يصل إلى فهم أدق وأعمق لموسيقى الشـــعر العـــربي ، فبحث في الإيقاع وصلته بالوزن الشعري وخصائص كل من الأصـــوات الســـاكنة واللينة واختلاف المقاطع ، من حيث الطول والقصر والنبر وعـــدم النـــبر ، وقد جاء محتوى هذه الدراسة بعد أن قدم الأسس الجديدة لدراسة العـــروض العـــربي أفرد فصلاً للمدخل اللغوي إلى دراسة العروض وفصلاً آخر للمدخل الموسيقي إلى دراسة العروض ، ثم فصلاً عن القافية وآخر عن موسيقى الشعر ومعناه [1] .

فالشـــعر عمـــلية بناء لغوي تتم بطريقة مخصوصة على مستويات متعددة (صـــوتي ، تركيـــبي ، معجمي) سعياً إلى تقديم رؤية خاصة ومتفردة للواقع ، وتكتســـب هـــذه الرؤية تفردا من خصوصية هذا البناء ، ومن خصوصية التشكيل الجماليـــة لعناصره ومستوياته ، على أن القول بتعددية مستويات البناء الشعري لا يعني تراكماً ، ومن ثم انفصالاً واستقلالاً للعناصر اللغوية على المستوى الواحد ، وللمســـتويات مع بعضها ، بقدر ما يعني تركيباً متداخلاً تتحقق به بنية النص التي تنـــتظم – بدورهـــا – كـــل العناصر والمستويات ، معنى هذا أن كل عنصر وكل مســـتوى يتســـم بطابع دلالي ، فـــ " الشعر معنى يبني بنية معقدة ، وكل عناصره المكونـــة له عناصر دالة ...... " [2] ، من جهة أنها تحققات للبنية ، فلا مجال –

---

(1) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ، ص ٤٤٤ ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٥م .

(2) انظر يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ص ٥٩ ، تحقيق محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥م .

هـنا – للحديث عن مضمون أو شكل أو لمحاولة الفصل بين البنيتين بنية التشكيل وبنية الموقف ، فـ " ...... لا يمكن – إذن – أن يفصل بين البنيتين ...... " [١] .

وإزاء تعـدد مستويات النص الشعري وعناصره ، وما تتسم به من تداخل لـتحقيق البنية الشعرية ، بدا الدرس العروضي بحاجة إلى طرائق متعددة استمدت من علومٍ وحقولٍ معرفية مختلفة للإحاطة بطبيعة البناء الشعري ، فهي بحاجة إلى تحليل أسلوبي لدراسة مكونات الظاهرة اللغوية في مستوياتها المختلفة ، وبحاجة – أيضاً – إلى تحليل بنيوي للوقوف على علاقات تلك العناصر والمستويات .

هـذا المطـلب المـزدوج الذي قدم تحليلاً أسلوبياً للعناصر المكونة للنص الشعري ، وقدم تحليلاً بنيوياً كشف عن بنية النص التي تجلت في العلاقات القائمة بيـن عناصـره ، هـو مـا حدد إجراءات البحث ، ودفعه إلى تبني وجهة نظر الدراسات " النصيّة الممثلة في " علم النص " [٢] .

وقـد بـلور البحث العروضي المعاصر العلاقة بين الافتراض النظري ، وقوانيـنه ، وبـني واقـع النص الشعري عبر عصوره تلك التي كشفت التجريد النظري وما يصاحبه من احتمالات نظرية قادمة .

كمـا كشـفت حركية إبداع النص الشعري ، فمن جدل النظري والإبداعي ظهـرت احتمالات كثيرة للكتابة ، حيث تقوم البنية الصوتية لعروض الخليل على عـدة افتراضات نظرية وعملية منها : حرية الشاعر في الكتابة وفق قوانين اللغة والـتقاليد الشـعرية المعمول بها في عصره ، والاعتراف بالتذوق الشعري الذي يجعـل شعر شاعر أكثر اقتراباً من أذن سامعه ونفسه أو تجعله أكثر نفوراً منه ، وهـي قدرة على التصرف الصوتي داخل النص الشعري ، ومنها إخضاع الخليل بـن أحمـد لما قرأ من الشعر العربي الجاهلي الإسلامي والأموي لقوانين نظرية

---

(١) انظر د/ عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبي ، ص ١٠٠ ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

(٢) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، دراسة في بلاغة النص ، ص ٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

أخـرج لنا الدوائر والبحور والتفعيلات من توالي الحركة والساكن ، وهي أصغر الوحـدات الصوتية وجوهرها . ولا تعد هذه القوانين عوائق ضد إبداع الشاعر ، فـالقوانين بـنيت على نصوص بعينها وفق توالٍ زمني محدد ، ولا يفرضها ذلك على الإبداع التالي لها ولا يقيده .

فهـو إلماح إلى نظام صوتي داخل النص الشعري العربي يمكن تكراره ، ويمكن تجاوزه والاعتماد عليه في الوقت نفسه (١) .

البنيويـة :

البـنيوية وـد مباشـر مـن الألسـنية (علم اللغة Linguistics) ويقف دي سوسـير على صدارة هذا التوجه ، وذلك منذ أن أخذ بتعريف اللغة على أنها نظـام من الإشارات (Signs) ، وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان ولا تكـون ذات قيمة إلا إذا كان صدورها لتعبير عن فكرة أو لتوصيلها . وجعل هذا الأمر سوسير يركز على البحث في طبيعة (الإشارة) من حيث هويتها ومن حيث وظيفتها (٢) .

وتـتم هذه العملية - كلها - متداخلة ، متآزرة لحظة الكتابة ثم في لحظة التلقي ، ولكننا في لحظة الدرس نفصل العناصر لندرسها مستقلة ، ثم نعيد تركيبها لندرس علاقاتها ببنية العناصر

وتنضوي العناصر المشكلة للنص الشعري تحت مصطلح " الشكل " وليس الشـكل هـنا مجـرد الإطار السطحي الذي نلقي فيه بالعناصر ، إنما الشكل هو الصورة النهائية لمدل العناصر كلها وهو مجموع العلاقات والمقصود بكل عنصر

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٢١ .

(٢) انظر د/ عبد الله محمد الغزامي : الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر ص ٢٦ ، ط١ ، ١٤٠٥ هـ ، ١٩٨٥م جدة .



داخل النسق ، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية " [١] .

أما التنافر فقد يعني تهدم الشكل ، وعدم القيام بالوظيفة ، إذ كل عنصر لا يقوم بوظيفته اللغوية ، يعطل بقية العناصر عن دورها ، ويهدم النص بالضرورة ، فيظهر فيه الاضطراب ؛ لأنه يتحول من عنصر بنيوي إلى عنصر زائد بلا وظيفة [٢] .

ويعرض " بياجيه " تعريفاً للبنيوية ، وذلك حين قال : إن البنية تنشأ من خلال (وحدات) تتقمص أساسيات ثلاث هي [٣] :

[١] الشمول .

[٢] التحول .

[٣] التحكم الذاتي .

فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة ، بحيث تصبح كاملة في ذاتها ، وليست تشكيلاً لعناصر متفرقة ، وإنما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية . وهذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة ، ولذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع ؛ لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة . وإذا خرج فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة (التحول) وتظل تولّد من داخلها بنى دائمة التوثب . والجملة

---

(١) انظر جون كودين : بنية اللغة الشعرية ص ٢٧ ، ٢٨ ، ترجمة محمد الولي ، ومحمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م .

(٢) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، ص ٧٤ .

(٣)J.Piaget, Structuralism (tran . by C.Maschler Harper colophon Bookes New Yourk, ١٩٧٠

الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة ، مع انها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجمل .

وهذا (التحول) يحدث نتيجة (لتحكم ذاتي) من داخل البنية ، فهي لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها ، فهي لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها ، وإنما هي تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي [١] ، والأسباب والأوتاد ، بل الحركات والسكنات شأنها في هذا النظام شأن الجمل ، حيث تدخل في تشكلات ، وتكون وحدات تقوم بوظائف داخل نسق التفعيلات والبحور والدوائر .

أما القوانين المتحكمة في تطور الشعر العربي ، فهي مجموعة قوانين : صوتية تبدأ من القانون الصوتي العام ، إلى القانون الصرفي الخاص بلغتنا العربية ، ثم القانون الموسيقي الذي يتحكم في تنغيم النص اللغوي العربي .

وبهذا استفاد البحث العروضي من فكرة الثابت والمتحول في اللغة فابتكر عنصر الإيقاع بعد أن ظهرت فنون جديدة كالشعر المنثور أو قصيدة النثر ، حيث تجردت هذه الألوان من الأبنية العروضية فلم تعد إلا مادة اللغة التي تشكل النص ، فأصبح النص يعتمد على إيقاع اللغة دون الأوزان التي هي في الأصل العنصر الثابت والضابط لقوالب اللغة وبقي الإيقاع الذي هو عنصر متغير أي متحول ؛ لأن مفردات اللغة وتراكيبها وأصواتها لا تثبت على تشكيل واحد ، ولكن اللغة ليست نوعاً واحداً من أنواع السلوك الإنساني ، فهناك أنواع أخرى من النشاط الإنساني العادي مثل عملية الإبداع الفني يمكن أن تخضع للدراسة والوصف في إطار نظم Systems رياضية علمية خاصة ، أو ربما في إطار نظام يقوم على مبادئ النحو التحويلي أيضاً ، حيث تمثل نظرية تشومسكي النحوية نموذجاً خاصاً

---

(١) انظر د/ عبد الله محمد الغزامي : الخطيئة والتكفير ص ٣٢ .

لكثير من العلماء في حقل العلوم الاجتماعية والدراسات الإنسانية يمكن العمل في إطاره [١] .

أما في ميدان الأسلوبية أو علم الأسلوب Stylistics فقد أضافت نظرية تشومسكي بعداً جديداً وعميقاً إلى الدارسات الأسلوبية ، وهي تنطلق في التحليل الأسلوبي من مفهوم خاص للأسلوب وهو أن الشاعر يستعمل أنواعاً معينة من التحويلات في لغته وبخاصة التحويلات الاختيارية بحيث تصبح هذه التحويلات مميزاً أسلوبياً عنده ، لأن هذا الاختيار دون غيره وإلحاح الشاعر على استعماله من بين مجموعة الطاقات التحويلية الكامنة في النظام اللغوي إنما هو أصلاً استثمار لطاقات اللغة التي يستعملها ، ولكن بتحولات معينة .

ويشير " أوهمان " في مقال له عن " النحو التحويلي والأسلوب الأدبي " إلى ثلاث خصائص تمتاز بها النظرية التحويلية في دراسة الأسلوب وهي :

[١] إنّ الكثير من التحويلات ذات طابع اختياري ، أي أن التركيب المستعمل يمكن تحويله إلى عدة تراكيب على المستوى السطحي دون أن يحدث تغير مهم في دلالة هذا التركيب ، ومن هذه التحويلات تتكون مجموعة من البدائل التركيبية على المستوى الأسلوبي يمكن تتبعها .

[٢] العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة فيما يتصل بالتراكيب التي يمكن استثمارها أسلوبياً وذلك في التراكيب المحولة عن بنية عميقة واحدة ، حيث نجد أن هذه التراكيب تظل تحتفظ بعلاقتها بالتركيب العميق ، ومن ثم نستطيع أن نفسر كيف تتحول عدة تراكيب سطحية إلى بدائل أسلوبية .

[٣] يختلف الشعراء في استعمال التراكيب المعقدة والغامضة كماً وكيفاً ، وتستطيع النظرية التحويلية أن تكشف عن علاقة مثل هذه التراكيب بالتركيب العميق ؛ لأن هذا الاختلاف في نوع التعقيد أو درجة الغموض قائم على أساس من القواعد التحويلية التوليدية للغة .

---

(١) انظر نظرية تشومسكي اللغوية، تأليف دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ،ط١ ، ١٩٨٥م.

ومعنى هذا أن النظرية التحويلية في مجال الدراسة الأسلوبية لا تقف عند حدود وصف العبارات المستعملة فعلاً ، بل تقدم تفسيراً للقواعد اللغوية التي تتحكم في الصياغة ، وكذلك مدى فهم المتلقي لها ، وبذلك تقدم النظرية التحويلية أداة للتحليل الأسلوبي يفسر العلاقة بين الإبداع عند الأديب والإبداع الذهني عند المتلقي .

كما أسهمت هذه النظرية أيضاً في الدراسات العروضية بأبحاث ودراسات حول الوزن والإيقاع في الشعر فيما يعرف باسم " العروض التوليدي " [Generative Metrics] كما قدمت أبحاثاً أخرى حول " الاستعارة " وكلها قد تؤدي إلى تطور ضخم في نطاق الدراسات الأدبية والنقدية إذا ما طبقت على نطاق واسع .

كما قام أيضاً بعض أتباع تشومسكي بتطوير الدراسة الأسلوبية ونقلها من حدود الجمل إلى آفاق النص الأدبي ذاته فيما يعرف اليوم باسم قواعد النص text Grammar أو تحليل النص Discurse Analysis وكلها نظريات معاصرة وهي تبشر بنتائج مهمة وخاصة في نظرتها الكلية الشاملة التي تتميز بها نظرية تشومسكي .

ومن أهم الدراسات الأسلوبية التي اتخذت من هذه النظرية منطلقاً لها ، الدراسات التي قام بها عدد من العلماء والباحثين أمثال أوهمان R.ohman وهندريكس وغيرهم [1] .

وقد نشأت الدراسات اللغوية المعاصرة بمختلف اتجاهاتها تحت تأثير فكرة البنيوية Structuralism ، واتخذت في تطورها مسارات مختلفة ، واعتنقت فلسفات متنوعة ، بل متعارضة في بعض الأحيان واستطاعت هذه الدراسات – على اختلاف اتجاهاتها – أن تطور من أدواتها ، وأن تولي جانباً من همومها

---

(1) انظر د/ محمود عياد : الأسلوبية الحديثة ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثاني ١٩٨١م ، ص ١٢٣ ، ١٣٢ .

النظرية والتطبيقية لدراسة العمل الأدبي باعتباره نمطاً متميزاً من أنماط الاستعمال اللغوي ، وأن تنتقل بوسائلها المنهجية من العمل في إطار " نحو الجملة " Syntactic Grammer – وهو النحو الذي يعد الجملة أكبر وحدة في التحليل اللغوي – إلى محاولة ترسيخ نمط جديد من التحليل اصطلح على تسميته " نحو النص " Text Grammer وهو النمط الذي يعد النص كله وحدة التحليل (١) .

وهنا نعود إلى اختلاف البحث المعاصر عن البحث القديم ، في هذا السياق إذ " أهم فرق يميز (البحث المعاصر في بناء الجملة) عن البحث العربي القديم يكمن في أن الجهد العربي دار حول محور " نظرية العامل " ، بينما يضع البحث المعاصر هدفه في دراسة التركيب الشكلي لعناصر الجملة – وسيلة للتعبير عن معنى – ومن ثم يعد المعنى عنصراً مهماً في دراسة بناء الجملة ... إن علم اللغة الحديث يدرس التركيب واصفاً له محللاً له في اللغة الواحدة ، أو مقارناً إياه في المجموعة اللغوية " (٢) .

وهنا يمتزج المستوى الصرفي بالمستوى الدلالي ، ويستعين الشاعر بكل التقنيات القادرة على تشكيل النص ، فيطعمه بشكل سردي ، أو بتقنيات درامية ، وله أن يستعين بأي وسيلة فنية ، أو جمالية ، تخرج التشكيل الشعري كما يشاء المبدع .

وتكون دراسة الشكل – عند ذلك – دراسة للنص الشعري في جوهره ويكون المنهج التحليلي مناسباً لتحليل هذه التراكيب والقوانين (٣) .

ودراسة الأنساق تحتل مكانة بارزة في النقد الغربي الحديث ، وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات ، كما طوره رومان ياكوبسن

---

(١) انظر د/ سعد مصلوح : الأسلوب ، دراسة لغوية إحصائية ص ٢٩ ، ط٣ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٢م .

(٢) انظر د/ محمود فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة ص ٦٧ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

(٣) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٦ .

(Jakobson) . وفـــي الدراسات العربية برز مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمـــل الأدبي ، فقد حاول د/ كمال أبو ديب في دراستين بنيويتين اكتناه الأنساق فـــي قصـــيدة قديمـــة هـــي معلقة امرئ القيس وفي قصيدة حديثة هي – كيمياء النرجس – لأدونيس [١] .

واقـــتدى الدكتور مدحت الجيار بالدكتور إبراهيم أنيس ، وذلك في محاولته جعـــل " فـــاعلاتن " أصـــلاً لكل التفاعيل مع زحافاتها المشهورة وعللها ، وذلك بإجـــراء تغيير أو أكثر من التغييرات عند تحويل فاعلاتن إلى غيرها : التقصير – الحذف – التأخير – التقديم – الإلحاق – السبق [٢] .

ولا جديـــد يضـــاف إلى علم العروض بهذه المحاولة ، فهي تشبه القول إن رقـــم ٥ أو ٨ أو غيـــرهما هـــو أصل الأعداد كلّها ؛ لأنه بالجمع أو بالطرح أو بالضرب أو القسمة يمكن أن يتحول إلى أيّ عدد آخر [٣] ، فاهتدى الدكتور مدحت الجيار إلى إمكانية تخليق الدوائر العروضية ، أو إعادة تشكيلها وفقاً لبحور الشعر ووحداتها الوظيفية بدلاً من انبنائها على الحركة والسكون عند الخليل .

وربمـــا كـــان هـــذا الصنيع صدى أو من ثمار البحث المقارن في محاولة الكشـــف عـــن أصـــل بحور الخليل واحتمالات تشكلها جميعاً من الرجز ، وبهذا تنضوي بحور ودوائر الخليل في ثلاث دوائر هي : (الرجز) ويشمل ثمانية أبحر و (الـــرمل) ويشـــمل أربعـــة أبحر ، و (الطويل) ويشمل خمسة أبحر ليكون

---

(١) انظر د/ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ص ١٠٨ ، وانظر أيضاً الفصل السادس من الكتاب نفسه من ص ٢٦٢ إلى ٣٠٨ ، وانظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لابن الأنباري ص ٣ ، وانظر كذلك أدونيس (علي أحمد سعيد) الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٧١م .

(٢) انظر د/ إبراهيم أنيس : فاعلاتن ، مجلة (الشعر) ، تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، يناير ١٩٧٧م .

(٣) انظر د/ علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، ص ١٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

المجمـــوع (٨ + ٤ + ٥) = (١٧) بحـــراً هي بحور الخليل (١٦) والأخفش الأوسط .

ويعـــني هذا أيضاً أن بحور (الرجز ، الرمل ، الطويل) تستوعب تشكيل البحور الشعرية العربية من الناحية النظرية .

كما أن تفعيلات (مستفعلن ، فاعلاتن ، فعولن ، مفاعيلن) تخرج منها بقية التفعيلات [1] .

ولهـــذا يمكـــن أن توضع بحور الخليل ، والأخفش السبعة عشر في دوائر مختلفة عن دوائر الخليل ، فقد لوحظ أولاً أن بحر (الرجز) بتفعيلاته :

مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن ... مستفعلن / مستفعلن / مستفعلن

o - - o - o - / o - - o - o - /o - - o - o - /o - - o - o - /o - - o - o - /o - - o - o -

يمكن أن يكون لبنة أساسية لفهم ثمانية أبحر من بحور الخليل ، تكون دائرة (الرجز) مركزها ، فإذا أثبتنا التفعيلة (مستفعلن – o – o – – o) ثم نوعنا ما بعدها وجدنا :

[١] أن (الرجـــز) هـــو مـــن (الكـــامل) بعد تسكين الثاني المتحرك من (– – – o – – o) لتصـــبح (– o – o – – o) فتحول (متفاعلن) إلى (مستفعلن) أو إلى ما في وزنها .

[٢] أن تثـــبيت تفعيـــلة (مســـتفعلن) الأولى والثالثة من بحر الرجز ، إلى جانب تحويل الثانية والرابعة إلى (فاعلن) (– o – – o) في الشطرين تكون بحر البسيط (مستفعلن فاعلن ، مستفعلن فاعلن) في كلا الشطرين.

[٣] إذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى والثالثة في الشطرين ، ووضعنا بدل الثانية في كلتيهما تفعيلة (مفعولات) لتحول إلى (المنسرح) .

---

[1] انظر د/ مدحت الجبار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٣٥ .

[٤] إذا ثبتــنا (مستفعلن) الأولى في كلا الشطرين ، وجعلنا التفعيلة الثانية (فاعلاتن) وجدنا أنفسنا أمام بحر (المجتث) وهو بحر مجزوء بطبعه.

[٥] وإذا ثبتنا (مستفعلن) الأولى والثانية في كلا اشلطرين وأضفنا التفعيلة الثالثة بوزن (فاعلن) نجد أنفسنا أمام بحر (السريع) .

[٦] ومــن المنطــلق نفسه بعد تثبيت (مستفعلن) الأولى في كلا الشطري وإضافة (فاعلن ، مُتعِلُنْ) في كلا الشطرين نتج (مخلع البسيط) .

[٧] أمــا المــتدارك ، فهو مُحَوَّر عن الرجز أو الكامل ؛ لأنه يحتوي على ثمــاني تفعيــلات كــل واحدة منها بوزن (– o – o) فَعْلَن) أو (فَعِلُنْ) (– – – o) .

لهــذا فتسمى مجموعة بحور (الرجز ، والكامل ، والبسيط ، والمنسرح ، والمجــتث ، والسريع ، ومخلع البسيط ، والمتدارك) بدائرة الرجز ؛ لأنه أساس تكويــن كــل هذه البحور ، بل يمكن أن نسميها دائرة (مستفعلن) ، ويكون ذلك دليــلاً عــلى أن بحــر الرجز هو الأساس لهذه المجموعة في بداية تكوين الوزن الشعري العربي لدى الشعراء ، فهي دائرة تشمل (ثمانية) أبحر كثيرة الاستعمال في الشعر العربي القديم والحديث .

وهــي بحــور سداسية التفعيلات ، فيماعدا بحر البسيط فيتكون من ثماني تفعيــلات ، وفــي حيــن نثبت (مستفعلن) الأولى والثالثة في بحور (البسيط ، والمنســرح) ونثبت الأولى والثانية في بحر (السريع) ، ونثبت الأولى فقط في بحري (المجتث ، مخلع البسيط) . أما بحرا (المتدارك ، والكامل) فهما شكلان متميزان داخل هذه الدائرة .

ثانياً : دائرة الرمل :

وقد لاحظنا أن بحر (الرمل) في تفعيلاته داخل الدائرة (فاعلاتن) :

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن ... فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

- ه - - ه -/ه - ه - - ه -/ه - ه - - ه - ... ه - ه - - ه -/ه - ه - - ه -/ه - ه - - ه

يخرج منه بحر (المديد) بتغيير (فاعلاتن) الثانية في كلا الشطرين إلى صـــورة (فاعـــلن) (- ه - - ه) كمـــا يخـــرج منه بحر (المقتضب) من حذف (فـــاعلاتن) الثالـــثة من كلا الشطرين مع تغيير (فاعلاتن) الثانية إلى صورة (فاعـــلن) كما حدث في بحر المديد ، ولهذا يمكن أن نقول إن بحر المقتضب هو بحر المديد عند حذف (فاعلاتن) الثالثة ، كما يخرج لدينا بحر (الخفيف) .

عـــندما نســـتبدل (فاعلاتن) الثانية في كلا الشطرين من (الرمل) ، أو (فاعـــلن) مـــن (المديد ، والمقتضب) ، وتبقى (فاعلاتن) الأولى والثالثة في الشطرين .

يعني هذا أن بحر (الرمل) يستوعب داخله (المديد والمقتضب والخفيف) بـــتغييرات بسيطة كلها في التفعيلة الثانية ، في حين تثبت تفعيلة (فاعلاتن) في البحور الأربعة المكونة لدائرة الرمل .

وفـــي إطـــار توليد الطويل من (فاع لاتن) المفروق الوتد في هذه الدائرة (المختـــلف) رأى الدكـــتور مدحت الجيار أنه يمكن تخليق أبحر هذه الدائرة من خلال بحر الطويل فتسمى (دائرة الطويل) .

ثالثاً : دائرة الطويل :

وهـــي الدائـــرة التي تعتمد على بحر (الطويل) أكثر بحور الشعر العربي استعمالاً ، حيث نجد الطويل بتفعيلاته الثمانية كما جاء في الدائرة :

فعولن / مفاعيلـــن / فعـــولن / مفاعيلن

- - ه - ه/ - - ه ه - ه/- - ه - ه/- - ه ه - ه

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

- ه - ه/- - ه - ه - ه/- - ه - ه/- - ه - - ه

يستوعب بداخله بحور (المتقارب ، والهزج ، والمضارع) فتفعيلة الأولى (فعولـــن) حيـــن تـــتكرر بمفردها ثماني مرات يتكون بحر (المتقارب) وحين تتكرر تفعيلة (مفاعيلن) أربع مرات ، يتكون بحر (الهزج) .

فـــي حين يستخرج البحر (المضارع) من تكرار (مفاعيلن ، فاعلاتن) مـــرتين فقـــط . ويعـــني ذلك أن (فعولن) و (مفاعيلن) هما جوهر تشكيل هذه الدائرة ، باستثناء المضارع الذي يضيف (فاعلاتن) كتفعيلة ثانية .

ولـهذا يمكن إدخال بحر (الوافر) بتفعيلاته الست :

مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن ...مفاعلتن / مفاعلتن / مفاعلتن

o - - o - - - /o - - o - - - /o - - o - - - /o - - o - - - /o - - o - - - /o - - o - - -

فـــي هـــذه الدائرة لتشابه تفعيلة (مفاعيلن) (- - o - o - o- o) في دائرة (الطويل) مع تفعيلة (مفاعلتن) (- - o - - - o) في بحر (الوافر) فهما يلتقيان عند تسكين لام (مفاعلتن) ، ويتقاربان عند تحويل لام (مفاعلتن) [1] .

الشعريـــة:

الشـــعرية كعلم اللغة ، موضوعها اللغة فقط ، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم ، وإنما شكل خاص من أشكالها [2].

ومصـــطلح الشعرية من المصطلحات التي استفاض النقد الأدبي المعاصر فـــي الحديـــث عنها ، وذلك بحسب مساهمته في تشكيل نظرية عامة لها اتصالها الحميـــم بالفنون عموماً ، وعلم الجمال على وجه الخصوص ، ثم ارتباط كل ذلك بـــالخواص الداخـــلية للنص الأدبي ، وما به أصبح شكلاً أدبياً ، فالشعرية صارت إحـــدى المكتســـبات التي أفادت من مناهج العلم وقدرتها على الثبات النسبي ، كما

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار: موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلاته ص ١٢٧ .

(٢) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د/ أحمد درويش ، ص ٥٥ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ١٩٨٤م .

أفـــادت مـــن المـــناهج التأويلية التي واكبت الدرس الأدبي ، وهي بخلاف تأويل الأعمـــال الـــنوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى ، وإلى معرفة القوانين العامة التي تنـــتظم كل عمل ، وهي بخلاف علم النص وعلم الاجتماع إلى غيرها من العلوم ، تبحث عن القوانين داخل النص ذاته .

وهي عملية تحرك داخلي في الخطاب الأدبي ، تحسس خيوطه التي تذهب طـــولاً ، وتذهـــب عرضـــاً ، فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميزة أسماها " فاليري " (الشعرية) ، حيث تكون اللغة وسيلة وغاية معاً [١] .

وهـــنا تعـــود الدائرة لنبدأ من الوظيفة الاجتماعية للاستقلالية الجمالية التي تتيح للشعرية – وهي القيمة المهيمنة على النص الشعري – أن تستقطب العناصر كافة لحظة تشكيل النص إذن نحن أمام نقطتين : ما الشعرية ؟ وكيف ندرسها ؟

بعـــد أن تحددت ملامح الشعرية ، ونتاج اجتماعي وجمالي عام ، وفي هذه النقطة يحاول " ياكبسون " أن يضع تعريفاً ومنهجاً لدراسة الرسالة اللفظية حينما تتحول إلى نص فني . ويبين – في هذا السياق – " أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللســـانية تماماً مثل ما يهتم الرسم بالنيات الشكلية ، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية ، فإنه يمكن عدّ الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات" [٢].

وبالتالي فالتعامل مع الشعرية يبدأ وينتهي من لغتها وأساليبها ، ويكون علم اللســـانيات هو علم دراسة الشعرية بما فيها من موسيقى وتصوير وتراكيب آخذين فـــي الحســـبان " أن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب ، وإنمـــا ينتسب إلى مجمع نظرية الدلائل أي إلى السيميولوجيا (أو السيميوطيقا) العامة " [٣] .

---

(١) انظر : الشعرية – تودروف ، ترجمة شكري المنجوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ١٩٨٧م ، ص ٢٣ .

(٢) انظر رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة دار توبقال ، ص ٩ .

(٣) انظر السابق نفسه .

ولا نستطيع أن نربط الشعرية بدائرة الإيقاع ، حقيقة إنها لازمة من لوازمها ولكنها هيئة صورية غير قابلة للاهتزاز إلا في الحدود التي سمح بها العروضيون ، ومن ثم فهي بعيدة عن الاتجاهين الأساسيين : اتجاه المعجم ، واتجاه النحو بما يحويانه من إمكانات قابلة للثبات والتغير .

والواقع أن الدرس العربي القديم لم ير في النظام الإيقاعي ميزة في الشعرية ، وذلك على الرغم من أن معظم تعريفات الشعر لا تخلو من (الوزن والقافية) ، إذ إن النظام العروضي أتاح للمبدع بناءً شكلياً ، وتمثل جهده الحقيقي في ملء هذا البناء بمادته التعبيرية ، بحيث تم ذلك وفق معادلة بين البناء الإيقاعي ، والبناء الصرفي ، وهذه المعادلة هي التي أمكن أن تتصل – من قريب أو بعيد– بالشعرية ذلك أن التأثر تحرك في عملية اختيار المفردات وفق حركته الذهنية من ناحية ، ووفق أبعاده النفسية من ناحية أخرى ، دون أن يشغله – في ذلك – الأبنية الصياغية في حد ذاتها ، بقدر ما شغله تماسك الدوال في سياق تعبيري يربط بينهما فهو – إذن – يفرغ جهده خالصاً للاختيار ، ثم التعليق دون أن يجاوزهما ، وما كذلك الشاعر الذي ربط عملية الاختيار بالأبنية الخاصة ، على معنى أن الاختيار يكون مقيداً بإطارين : المعنى من ناحية ، والبناء الصياغي من ناحية أخرى ، وفي مرحلة ثالثة يتم توثيق ذلك في تشكيل إيقاعي ممتد يجاوز حدود الأبنية الصرفية ذاتها .

ولاشك أن أبعاد الإطار الإيقاعي أتاح للشعرية أن تكون أكثر مع البنية الإيقاعية في إطارها الموروث ، فحقق بذلك نوعاً من التواصل بين القديم والجديد.

ولاشك أن أبعاد الإطار الإيقاعي أتاح للشعرية أن تكون أكثر تعلقاً بالداخل التركيبي وبأنماطه [١] .

---

(١) انظر د/ محمد عبد المطب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ص ٥٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م .

ولهذا نستطيع القول بأن تحقيق الوظيفة الشعرية يتم بالموسيقى – الإيقاع – مـع غيرها من عناصر التشكيل الشعري اللغوي والتفني الشكلي ، وهو ما ينشئ لـدى " ياكبسون " بخاصة " نحو الشعر " أو الأجرومية الشعرية التي تشكل النص المؤلف بالترتيب الخاص بالشاعر أو نحو الشاعر عن طريق الاختيار والتأليف ، في لحظة الكتابة .

ونجـد أن " الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة ، بيـنما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة ، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ الـتماثل في محور الاختيار ، على محور التأليف " [١] ، وبناءً على ذلك لا توجد كلمة في الشعر مفصولة عن موسيقى إيقاعها [٢] .

وكذلك فإن البنية الكبرى للنص المتولدة من طريقة تراتب أجزائه وحركية نظامه المقطعي ، هي التي تجعل منه دالاً كبيراً يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك طبقاً لأنواع العلاقات المقطعية ، وتوارد أبنية التوزاي والتبادل والتكرار فيـه ، ممـا تنجم عنه أشكال نصية عديدة تقوم بدورها في تركيب الشفرات الدالة الكلية .

إذا تقبلـنا فكـرة " درجة الشعرية " الوظيفية المتولدة عن هذه المستويات وغيـرها ، كـان علينا أن نقرن التعبير بالتوصيل ، ونأخذ في اعتبارنا ما يترتب عـلى ذلـك تجريبياً من اختلاف كفاءة المتلقي في التمييز بين فاعلية مختلف هذه المسـتويات وأصبح من الضروري لنا مواجهة عدد من القضايا المنهجية الناجمة عن ذلك [٣] .

فعلاقـات النحو الشعري تختلف مع علاقات النحو المنطقي ، وخلافها هو خلاف الخاص مع العام ، والاستعمال مع القاعدة وتصبح موسيقى النص وإيقاعاته

---

(١) انظر رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ص ٣٣ .

(٢) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٢٩ .

(٣) انظر د/ صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ص ٧٢ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤م .

ممثلة لنحو الشاعر وتراكيبه أي أسلوب الشاعر في التعامل مع مكونات الشعرية ، وتعمل اللغة كمادة جوهرية في تركيب لغة النص بإتاحة الفرصة للاختيار من معجمها ، ومن صنع الدلالات المولدة التي تنمو بنمو النص الشعري .

وهنا تقف موسيقى الشعر كتجلٍ أسلوبي ، وليس عنصراً مستقلاً أو قالباً تصب فيه الدلالة يضاف من الخارج ، بل هو ناظم الأصوات والدلالات والمجازات ، بل الأسلوب الذي هو تجلٍ له ، وهذا ما يجعل موسيقى الشعر محط أنظار كثير من العلوم الحديثة [1] .

وإذا كانت الملامح الأسلوبية تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه ، فإن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص وكيفية بروزها وعلائقها [2] .

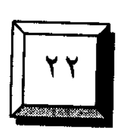
وقد يتناول الدارسون كل جانب من جوانب الشعر وحده معزولاً عن بقية الجوانب الأخرى ، كأن يتناول العروضيون الوزن ليبينوا نوع بحره وما فيه من زحافات وعلل وأعاريض وأضرب ، وكأن يتناول النحاة ما في الشعر من تراكيب تعد شاهداً على قاعدة لديهم إيجاباً بإثباتها ، أو سلباً بتشذيذها ، وكأن يتناول البلاغيون ما فيه من تشبيه يبينون أطرافه وأنواعه ، أو استعارة يجرونها بالتفكيك وإعادة التركيب .

وقد يتناول غير هؤلاء وأولئك ما يبغونه في الشعر ، ولكن صار النص الشعري وحدة تحتاج إلى تعاون هذه الجوانب المختلفة لتفسيرها وشرح أبعاد تركيبها وبنائها اللغوي بطريقة تعتمد على مكونات البناء الشعري نفسه متعاونة غير متنافرة .

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢٣١ .

(٢) انظر د/ صلاح فضل : شفرات النص ، بحوث سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، ص ١٩٣ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ .



إن تعـــاون هـــذه الجوانب المتعددة أمر ضروري ؛ لأنه يوقفنا على أسرار الإبداع اللغوي [١] .

ولاشــك أن الــوزن يمثل مباينة واضحة للغة الشعر ، إذ تسير الجملة في الشـــعر ســـيراً منظماً يعتمد على توالي المقاطع الصوتية فيها توالياً يحكمه النمط الـــذي تخـــتاره القصيدة لإيقاعها العروضي ، وقد تنتهي الجملة قبل نهاية البيت ، وتـــبدأ جملة جديدة لا تنتهي بنهاية البيت ، وقد تنتهي الجملة بنهاية البيت ، وسواء أكـــان هذا أم ذاك فإن آخر البيت محكوم بمقطع معين لابد من تكراره في كل بيت ؛ لأن القافيـــة تحتويه ، ومن هنا تتنازع الجملة عوامل أخرى ، غير أنها في النثر تعمل على ضبطها وعدم مخالفة توالي النظام المقطعي والنظام القافوي فيها .

ومن هنا تعمل هذه العوامل في كثير من الأحيان على اختيار كلمات معينة يـــتوفر لهـــا ما يعين على هذا الضبط الإيقاعي في المقاطع الصوتية ، وتعمل في الوقـــت نفســـه على دفع بعض العناصر إلى الصدارة وتأخير بعضها الآخر حتى تســـتقر القافية في موضعها المقدر متآخية مع مثيلاتها في القصيدة غير نابية ولا جافيـــة ، ومتلائمة مع السياق الدلالي للقصيدة بما يبذله الشاعر من جهد في تنظيم علاقاتها النحوية المتوافقة في البناء التصويري والمعطى السياقي [٢] .

ويعـــد تكرار الوحدات المتناظرة من الوسائل الناجحة لتحقيق تماسك النص الحديـــث [٣] ، فالـــتكرار من شأنه أن يصنع قدراً كبيراً من الانسجام والتآلف بين عناصـــر الـــنص ومكوناته ، ويسمح بالاستمرار في بنائه ، الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة ، وهذه أبرز خصائص النص الفني [٤] .

---

(١) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، ص ١٣ ، الخانجي بالقاهرة ، ١٤١٠ هـــ - ١٩٩٠م .

(٢) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ١٤ .

(٣) انظر آن ، إينو : مراهنات دراسة الدلالات اللغوية ، ترجمة أوديت بتيت وخليل أحمد ص ٨١ ، دار السؤال ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٠م .

(٤) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ص ١٤٣.

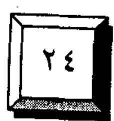
ليس هناك مفرّ من تناول الجملة في الشعر في ضوء ما يحدده لها الوزن والقافية ؛ فلكل منهما دور فعّال في صياغة بنية الجملة ، وإن كان هذا الدّور في حاجة إلى كشف وإيضاح ؛ لأن الصياغة تظهر لنا وقد تطابق فيها التنظيم النحوي مع الوزن الشعري ، وتآلف جانباً النسج بحيث يخفي أثر كل منهما في الآخر .

إن الوزن الذي يختاره الشاعر لبناء قصيدته يحدّد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستعملة في الجملة ، وتعمل ملكة الشاعر على التوفيق الدقيق بين الكلمات بعضها وبعض واختيار أكثر البدائل ملاءمة لما يريد .

ويشتد أمام الشاعر مجال الاستبدال ضيقاً عندما يصل إلى الكلمة الأخيرة في البيت ، وهي – بالطبع – الكلمة التي تكون القافية ، أو تكون جزءاً من القافية ، أو تكون القافية جزءاً منها في داخل البيت يكون مجال الاستبدال محصوراً في صيغة الكلمة وهي وزنها المقطعي الذي يحكم نسيجها بصرف النظر عن نوع الحركة فيها ، وليس كل الكلمات ذات التوازي المقطعي المعين – بطبيعة الحال – صالحةً للورود في هذا المكان المحدد من البين والجملة ، بل إن التوازي المقطعي للكلمة محكوم بمقياس آخر وهو المجال الدلالي الذي تنتمي إليه هذه الكلمة أو تلك ، وكل كلمة من مجال دلالي ما لها تعاملها النحوي الخاص بما قبلها وبما بعدها ، ومن هنا نجد أن الكلمة المطلوبة محكومة بمقياس آخر هو المجال النحويّ ، وقصد المعاصرون العلاقة الخاصة بالكلمة . فهناك إذن أربعة مستويات متراكبة ومتداخلة تحكم ورود كلمة ما في بيت الشعر وتحدد إمكان استبدالها هي : الوزن الشعري للقصيدة والتوزاي المقطعي للكلمة ومجالها الدلالي ومجالها النحوي [1] .

---

(١) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ٩٣ .



[٢] البحوث الصوتية وأنظمة التحليل :

إن مجموعـــة الـــتحولات المعرفية والمنهجية التي جدت في نظرية اللغة ، وأصـــولها ، ومستوياتها ووظائفها ، والفلسفة العلمية الكامنة وراءها مست بشكلٍ مباشـــر مفهوم العروض والإيقاع وطرق تحليلهما ووظائفهما المتعددة بشكلٍ كلي شـــامل ممـــا يجعل أية مقاربة علمية تختلف في محدداتها ونهجها عن المقارنات اللغوية [١] .

فقـــد تفـــرعت الدراسات العروضية وتنوعت واتخذ بعض الدارسين مناهج مختلفة في طريقة معالجة هذا العلم ، كما اختلفت أنظمة التحليل ووسائله وفقاً لكل منهج ، فالمنهج هو أسلوب خاص للدراسة والمناهج تختلف في الأساليب والطرق وتلـــتقي عند هدف واحد هو الوصول إلى الأسلوب الصحيح في دراسة ذلك العلم والطـــريقة الواضـــحة والصـــحيحة التي يمكن بها معالجة درسه والقواعد الثابتة الراسخة التي تعتمد على الأدلة والبراهين أو الأسس العلمية للدراسات الحديثة [٢] الـــتي تعقـــد صلة عامة بين هذا العلم ومستويات اللغة العربية ناهينا بالعلاقة بينه وبيـــن العـــلوم الأخرى خصوصاً المصطلحات التي تعد قاسماً مشتركاً بين علوم الـــنحو والصـــرف والعروض والتي تشترك جميعاً في تحليل النصوص وكشفت أســـرار العلاقات بين المكونات التركيبية وبين مكونات هذه النصوص في مختلف مســـتويات الـــلغة ، ولقد أصبح هذا العلم بفضل ما قدَّمه البحث المعاصر نظرية نحوية صرفية لغوية في أحد مستويات العربية وهو الشعر .

وفـــي البحوث المعاصرة اقتربت دراسة الأوزان من أن تكون أحد أشكال الظواهـــر اللســـانية في النص الشعري ، الأمر الذي يقضي بتأمل دورها في بناء الـــنص فـــي ضوء علاقاتها بغيرها ، من الظواهر وليس بالاقتصار على جانبها

---

(١) انظر د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٢٦ ، عالم المعرفة (١٦٤) ، الكويت ١٩٩٢م .

(٢) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٣٩٧ .

الصوتي – وإن كان لهذا الجانب مكانه المتميز في العملية الشعرية – فلا يمكن النظر إلى الوزن في غياب علاقاته بالألفاظ والتراكيب والدلالة ، تلك العلاقات التي تجعل من الوزن أحد العناصر الدالة في تشكيل النص ، فـ " نموذج البيت " أو الوزن يذهب إلى أبعد من مسائل الشكل الصوتي الخالص ؛ إذ الأمر يتعلق بظاهرة لسانية أكثر رحابة لا تستنفدها معالجة صوتية فحسب [١] .

فقد شكل " العروض " – من وزن قافية – في الاتجاه المعاصر للبحث العروضي أحد العناصر الأساسية والدالة في بناء النص الشعري ، وهو لا يتمكن من القيام بهذا الدور التشكيلي والبنائي في إطار النظرة التقليدية التي رأت في العروض قوالب ثابتة ومحددة سلفاً ، يكتسب النص حظه من الجودة والرداءة بمقدار التزامه بها ، فمثل هذه النظرة تصر على ربط النص بصياغات جاهزة ، بدلاً من تأمل الممارسة النصية التي تمنح العروض – وغيره من العناصر – وجوداً فعلياً ، ودوراً فعالاً في تشكيل التجربة ، وهنا دعت الحاجة إلى دراسة الجانب العروضي في الشعر العربي المعاصر ، بوصفه (هذا الشعر) تجربة تتسم بكثير من التخطي والتجاوز لمعطيات العروض القديم .

فمن أبرز الفروق الجوهرية بين لغة الشعر والنثر اختصاص لغة الشعر بالتكرار المنتظم للصوت ، في حين لا يحظى النثر بمثل هذا الانتظام ، فالنص الشعري " ... يقبل الانقسام إلى مقطعات تتأرجح قليلاً حول العدد المتماثل من المقاطع نفسه ، والأذن تستخلص من هذا إحساساً بالتكرار الصوتي يكفي لتحقيق تعارض بين الشعر والنثر ... " [٢] ، وتكرار الصورة الصوتية نفسها – بشكل كلي أو جزئي – في نص ما هو إلا " الوزن " ، وهو ما يسهم – كثيراً – في تحديد شاعرية النص .

والوزن يصنع توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات ، ويبرز بها شكلها وخصائصها الحسية (الصوتية) ، بل إن هذه الألفاظ والعبارات تؤثر على

---

(١) انظر رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ص ٤٢ .

(٢)انظر جون كوين : بنية اللغة الشعرية ص ٢١٢ ، ترجمة دار توبقال .

التشكيل الوزني للنص الشعري ، أي أن التشكيل الوزني يتداخل مع التشكيل الأصواتي واختيار الألفاظ والتركيب النحوي ، ومن هنا كان تمايز القصائد الشعرية في أوزانها عن الصورة العامة (النظرية) للأوزان ، وكان تمايز القصيدة الواحدة عن غيرها في الوزن نفسه ، فكل قصيدة تمثل – في ذاتها – صورة خاصة ومتفردة في استعمال الوزن الشعري (١) .

وقد اتخذت البحوث النصية من دراسة مستويات البناء الشعري أساساً لفهم طبيعة النص الشعري ، مع افتراض أن كل مستوى يحمل ملمحاً من ملامح البنية تأثراً بأنظمة التحليل اللغوي ، فليس هناك ما هو شكلي وما هو مضموني كل العناصر والمستويات ذات طابع دلالي ، تتجلى فيها البنية ، وتتكشف بواسطتها (٢) .

وقد لاقى البحث في موسيقى الشعر من عناية الدارسين في العصر الحديث ما جعل مسائله موزَّعة على خمسة علوم كاملة : أربعة منها علوم لغوية ، منها اثنان يختصان بالشعر وهما علم العروض وعلم القوافي ، ولذلك كان الدرس علم يقتصر فيهما على الموسيقى المقيدة المشروطة في الإطار الشعري ، أضيف إليهما علم البديع ودرس فيه عموم الكلام نثره وشعره ، واتسع الدرس فيه إلى كلّ ضروب الموسيقى المطلقة ، غير المشروطة ، كما اتسع فيه الدرس إلى الحركة حتى إذا لم تكن مولدة موسيقى معينة ، والرابع علم الأصوات وفيه درس كل أصر مسموع من أصوات بسيطة أو مركبة ، أو من كلام مفيد أو غير مفيد ، والخامس علم الموسيقى ، وهو علم غير لغوي ؛ لأنه في الأصل لا يتركز على الكلام .

ولكل علم من هذه العلوم نظام وأسلوب في التحليل وقد استعمل المعاصرون مصطلح " النظام " نظراً لأنه مصطلح شائع ، ومتعدد المفاهيم ، ولعل أكثر المفاهيم شيوعاً وتأثيراً في مجال الدراسات اللغوية والأدبية – مفهوم

(١) الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ص ١٨ .

(٢) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ص ٧ .

دي سوسير ، الذي يمكن عده أساساً يقوم عليه لا مفهوم النظام في العديد من الدراسات المعاصرة فحسب ، بل يقوم عليه أيضاً مفهوم " البنية " [١] .

ورغم أن النظام بالضرورة اجتماع لعناصر متآلفة ومتكاملة فإن هذا التآلف والتكامل ليس إلا تآلفاً لحظياً ومؤقتاً ؛ لأنَّ معناه غلبة لعناصر على أخرى ، وهذه الغلبة لا تدوم بل تتغير بفعل حركة العناصر نفسها ، كل منها باتجاه – مع الآخر ، وضده في الوقت نفسه ..

ففي داخل النظام ليس هناك اتجاه واحد ، بل أكثر من اتجاه ، اتجاه يرسي أسس النظام ويدعمه ، (وذلك هو الاتجاه القوي طالما ظل النظام قائماً) واتجاه آخر ينتهك هذا التدعيم ويسعى إلى فك آليته وتحطيمه [٢] ، ووسيلة ذلك أسلوب التحليل إذ يبدأ " علم الأصوات " من دراسة " الفونيم " وهو الصوت المفرد أو الحرف ، من حيث : الجهر والهمس ، الشدة والرخاوة ، ثم يدرس " المورفيم " أو المقطع الصوتي المكون من أكثر من حرف . ويدرس من مجموع الحروف والمقاطع الكلمة وأنواعها ومجالاتها ، فإذا ما دخلت الكلمة المفردة في علاقة صوتية ، أو موسيقية ، أو دلالية مع غيرها من الكلمات تدخل " علم النحو " لضبط أواخر الكلم بالعلامة الصوتية المناسبة على أواخر الكلمات بعد أن يكون " علم الصرف " قد ضبط الكلمة – حتى قبل آخرها – على وزن صرفي ، أو كما سمعت عن العرب .

ويأخذ " علم المعاني " في تفهم موقع الكلمة من الدلالة المطلوبة ، وكيفية وضعها – في الجملة – في أفضل وضع لها ، توصل به الدلالة (والإيحاء) إلى المتلقي [٣] .

---

(١) نقلاً عن د/ سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ص ١٣٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

(٢) youri, lotman , Analysis of Poetic Text ED . and transl . Barton Johnson , (op Ardis , Arbor, U.S.A, ١٩٧٠, PP.٤٦-٦ .

(٣) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٧٢ .

وعلى هذا فقد حظي كلّ من هذه العلوم بالنظر الدقيق في العصر الحديث ، فمـــنها ما ثري رصيده وتضاعفت قيمته كعلمي الأصوات والموسيقى ، ومنها ما ولّد نظريات جديدة كانت شهادة عناية ورعاية ، كعلميي العروض والقوافي [١] .

وقـــد حظيت البحور والقوافي في تطبيقات الدارسين حديثاً بعناية كبيرة إذا قيس بحظ ضروب الموسيقى المطلقة من الإهمال .

فدرس الباحثون " موسيقى الحشو " ، ودرسوا خصائص الصوت المعزول عـــن الإطار الدلالي ، وخصائص الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى كالترديد والتكرار والجناس ، وخصائص الإطار الدلالي الموسّع وضروب التقطيع الـــتي يقـــوم عليها ، وخصائص القافية والترصيع وما شاكلها من ألوان الموسيقى الخاصة ، وذلك في إطار دراسة عناصر الإيقاع اللغوية .

ومـــن هـــنا كـــان الائـــتلاف بين هذه الأشتات ، لكونها خالصة العروبة ، وخاضـــعة في النظر والدرس لمنهج واحد ، هو منهج الوصف القائم على تسجيل الواقع في إطار سياقه وطبيعته ، بالنظر الواعي والمعالجة اللغوية الصرّفة [٢] .

ونـــالت موسيقى الإطار الخارجي بالرغم من ذلك قدراً كافياً من الدرس ، والقوافـــي فـــي ذلـــك أقل عناية من البحور ، بسبب قلة الذين انصرفوا إلى هذا الضرب من البحث ، وعدم استناد عمل بعضهم على عمل البعض الآخر واختلاف المناهج [٣] .

وحـــاول المعاصـــرون تعزيز قوانين علم العروض العربي وقواعده بعلوم أخـــرى لـــدرس النص الشعري وبيان خصوصيته ، وارتباط ذلك بثلاثة أسباب جوهرية هي :

---

(١) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربي ، ط٣ ، مصر ، ١٩٦٥ م .

(٢) انظر د/ كمال بشر : دراسات في علم اللغة ص ٥ ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

(٣) انظر محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٢٠ ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١م .

- تطور العلوم ، ووسائل القياس السمعي والصوتي والفني .
- تطـــور النظرية النقدية واللغوية والبلاغية حتى ضمت الدراسة اللغوية في كل فروعها .
- تطور شكل النص الشعري عبر العصور .

ونلاحـــظ – تـــبعاً لذلـــك – أن دراسة الإيقاع الشعري أو موسيقى النص الشـــعري ، تتنوع وتتطور ، وهي لا تزال صالحة للدرس والتطوير ، ولكن لابد مـــن الأخذ في الحسبان ، أن وسائل هذه العلوم تختلف عن الوسائل الخاصة بعلم النص الشعري .

وهـــذا مـــا دعـــا محمـــد العياشي صاحب نظرية إيقاع الشعر العربي إلى الاعـــتقاد بأن " كل قول في الإيقاع الشعري عند العرب ، وعند اليونان ، خاطئ يحـــتاج إلى المـــراجعة ، والمعـــاودة ، والتصـــحيح ، ولئن أخطأ الخليل وجويار وغيـــرهما مـــن العـــرب والمستشرقين ، فلأنهم لم يكونوا شعراء ، ولم يكتسبوا بالـــرؤية والممارسة الحساسية التي هي العنصر الفعال لبلوغ القصد في هذا الفن من فنون المعرفة " [١] .

ولكـــن التســـاؤل المترتب على كلام العياشي هو : فإذا لم يكن هذا المبدع (الشـــاعر) مزوداً بقدرة على الدرس ، إذ الواقع أنه في حالة حركة دائبة ، يفكر بفطـــرته ودربـــته ، ويحـــتاج لمن يدرس نتاجه وليس شرطاً لناقد أو دارس إيقاع الشعر وموسيقاه أن يمارس الشعر ، ولكن الشرط العملي أن يكون مزوداً بحساسية فنية ليكون قادراً على التعامل مع نتاجه [٢] .

وعـــلى هـــذا امـــتدت بحوث الشعرية العربية المحدثة باتساق في شعبتين متوازيـــتين ، ومتداخلـــتين في بعض الأحيان بين مجموعة من التأملات والأنساق

---

(١) انظر محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، ص ٤٣ ، المطبعة العصرية ، تونس ١٩٧٦م .

(٢) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ٢١٠ .



النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته من جانب ، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر . فحاول الدارسون المعاصرون بجدية ارتياد آفاق علمية جديدة في معاينة النصوص والتعرف على ظواهرها النوعية المناسبة ، وتقدمت بعض البحوث الألسنية والأسلوبية التطبيقية بممارسة عدد من آليات التحليل النصي ، تعد بنسبة عالية من ضبط الإجراءات وتحقيق النتائج إثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية ومقاييس اختبارها [١] .

فأثبتت أنظمة تحليل هذه البحوث أن القواعد النحوية والعروضية بنوعيها لا تكون بمنأى عن إنتاج الدلالة الخاصة بالقصيدة ؛ لأن كل جانب من الجوانب على مستوى الأصوات والصيغ والمفردات والتراكيب والوزن الشعري الخاص واختيار القافية المعينة يتعاون مع الآخر .

ومن هنا يكون إنتاج الدلالة حاصلاً لعدد كبير من التوافقات التي تتآزر وتصنع سياقاً معيناً يساعد بدوره على توجيه فهم الجزئيات في إطار النصّ كلّه[٢].

المنهج التحليلي وصرامة الوصف العلمي وإجراءاته :

ويلاحظ أن العلم – قبل كل شيء – هو مجموعة من الاتجاهات أو المبادئ التي تمنح الأعمال العلمية صبغتها المميزة ، ولعل أهم هذه المبادئ يتمثل في الدقة والإحكام والموضوعية ، والاعتماد على التجريب ، والحتمية ، والاقتصاد في الجهد ، وعدم الجزم بأبدية النتائج [٣] .

والواقع إن اهتمام اللسانيين المحدثين بظاهرة " العدول " كما يسميها البلاغيون العرب ، هو اهتمام حديث لم يتنبّه إليه اللسانيون البنيويون الأوائل ، فاللساني دي سوسور لم يكن مهتماً باللغة المكتوبة بقدر ما كان مهتماً باللغة

---

(١) انظر د/ صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ص ٦٧ .

(٢) انظر د/ محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ص ٢١٩ .

(٣) انظر د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ص ٢٧ .

المنطوقة والاستعمالات اليومية لتلك اللغة . وقد جعله هذا التفكير يتجنب الدراسة اللســانية للأدب الذي هو حسب رأيه استعمالات خاصة للغة Langue . وقد سار تلميذه " تشارلز بالي " في المسار نفسه على الرغم من أنه هو الذي كان قد أسس الدراسة المنتظمة لما يعرف اليوم بـ " الأسلوبيات " .

أمــا " بلو مفيلد " فعلى الرغم من أنه تنبَّه إلى القيم الثقافية للأدب إلا أنَّه لم يُدخلــه فــي إطــار البحث اللساني ذلك أنه حسب رأيه هو عدول عن الاستعمال العــادي للغة . ذلك العدول الذي ارتبط بما كان " بلومفيلد " يرفضه حقلاً مستقلاً بذاتــه ألا وهــو حقل " فقه اللغة " [philology] ذي العلاقة الوشيجة بالأدب ، ولكن بعد أن أصبح علم اللسان علماً يقف برأسه ومستقلاً عن بقية العلوم الأخرى ، فإنــه لا جرم من فتح الجبهات المختلفة التي أغلقها على نفيه في بداية نشوئه ، ومــا الانفــتاح الــذي تــم حديثاً على حقل الأدب والذي كان من ثمراته نشوء " الأسلوبيات " إلا برهان على هذه العلاقة الإيجابية بين اللسانيات والأدب .

ولكن على الرغم من الأعمال الأسلوبية التي كانت ثمرة لهذا التعاون ، فإن بعض الباحثين لا يرضون للسانيات أن تمسّ الأدب ، وحجتهم أن اللسانيات ذات " صبغة علمية " .

ويمــثل هــذا الاتجــاه المدرسة اللسانية الأمريكية (التشومسكية التوليدية والتحويــلية) . أما المدرسة اللسانية الأوروبية " الفرنسية خصوصاً " فلها موقف آخر من هذه المسألة يخص بما كان قد عبر عنه " بالمر " حينما قال : ينبغي على اللساني ألاّ يأمل بشرح القيم الجمالية للأدب من خلال استعمال التحليل اللساني ... إن الأدب بالنسبة إلى اللساني ليس بأقل من الاختلافات الكلامية العادية المستعملة بين الأفراد .

وهكـــذا فإن الأدب من هذا المنظور هو لغة معدولة (منحرفة) ، بل هي مـــادة مناســـبة للدراسة اللسانية حتى ولو كان هناك بعض النقاد المتعصبين الذين يعدون التحليل اللساني للأدب نوعاً من الادعاء [١] .

والواقـــع أن اللسانيات كورت نفسها من خلال النظريات الكثيرة والمتنوعة لذلك أفاد الأسلوبيون من المبادئ الأساسية المعروضة في هذا العلم والمشتركة بين جميع الاتجاهات اللسانية [٢] .

وقد استهدفت المناهج المعاصرة الكشف ، والعودة إلى الجذور ، والوصف الموضـــوعي المـــتعاطف ، ولم تُجمّد في قوالب فارغة ولم تحجر معالم الوحدات الإيقاعية التي ابتدعها الخليل في أُطر شكلية جاهزة ولم يفقد العقل العربي الاهتمام بتحـــليل الإيقـــاع الشعري نفسه (والقدرة على مثل هذا التحليل) باعتباره فاعلاً حيويـــاً في كل عمل فني يُتلقى ، وهكذا تم تلمس الدور الحيوي للإيقاع في قصائد عديدة من مختلف العصور [٣] .

إن دراســـة خصائص الأصوات التي تكون الوزن الشعري يمكن أن تكون دراســـة علمية خالصة ؛ لأنها – كسائر البحوث الفيزيائية – تقوم على عزل صفة معيـــنة مـــن صفات المادة ، ومن ثم تخضعها للقياس ، ولكن دراسة الارتباط بين الوزن الشعري وبين المعنى لا يمكن أن تضبط كما تضبط مباحث الفيزياء ؛ لأن الأصوات متى أصبحت رموزاً دالة على معانٍ فقد أصبح من المتعذر فصلها عن معانيهـــا ، ومن ثم قياس كل منهما على حدة (إن كان من الممكن قياس المعاني) ، ولجـــأت الدراسات المعاصرة إلى وسائل علمية أخرى غير القياس : وسائل أقل انضباطاً بدون شك ، ولكنها هي الوسائل الوحيدة التي امتلكها الدارسون .

---

(١) F.Palmer, linguistics at larger, P.٢٥٢.N. Minnis, ed . london , Gollones ١٩٧١.

(٢) انظر د/ مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ص ١٤٩ ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد ٣ ، ٤ ، يونيو ١٩٩٤م .

(٣) انظر د/ كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ٤٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت،ط٢ ، ١٩٨١م.

فبعد الاستبطان ، على الدارس أن يلجأ إلى التحليل والمقارنة ، والتحليل في دراسة العمل الأدبي لا يعني إرجاع الشيء إلى عناصره ، كما هو الشأن في تحليل الأجسام ، ولكنه يعني تجريد جانب واحد من جوانب الشيء ، وتمثله في الذهن مستقلاً ، ليتمكن الباحث من مقارنته بغيره مع علمه بأنه لا يوجد مستقلاً في الواقع . وبتكرار عمليتي التحليل والمقارنة أمكن وصول الباحثين إلى شبه استقراء لظواهر عامة [١] .

ويعد المنهج الإحصائي من أكثر المناهج التحليلية ارتباطاً بالنص للأبعاد التفسيرية التي توفرها مكوناته . وبما أن البحث اللغوي يتناول مستويات مختلفة متدرجاً من المستوى الصوتي ، فالصرفي ، فالتركيبي ، فالمعجمي الدلالي ، فقد أمكن البحث الأسلوبي تناول تلك المستويات ذاتها ، وإن كان المستوى الأخير أكثرها تعقداً وقابلية للخروج عن النظام الكلي الذي تفرضه اللغة إلى النظام الجزئي الذي ينتجه الكلام [٢] .

وَعُدّ الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى ، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية ، وقابلة للتحديد من الناحية الإحصائية ، أمر يصطدم بالتأكيد مع الشعور العام .

فالشعر يقابل العلم باعتباره " مادة " لكن ذلك التقابل لا يُفرض سلفاً على منهج الملاحظة المتبع ، ولا يوجد على الإطلاق في المادة الشعرية نفسها ما يمنعها من أن تكون موضوعاً للملاحظة أو الوصف العلمي [٣] .

وعلى هذا فقد استعان المنهج التحليلي بالعلوم والنظريات التي أعانته على فهم العناصر المكونة للنص ، وفهم وظائفها ، ودورها في تشكيل النص . وللمحلل

---

(١) انظر د/ شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ، مشروع دراسة علمية ، ص ١٤٦ ، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع .

(٢) انظر د/ سعيد حسن بحيري : دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ص ٥٥ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

(٣) انظر جون كوين : بناء لغة الشعر ، ترجمة د/ أحمد درويش ص ٣٥ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٨٥م .

أن يستعين بعلوم اللغة والنحو والموسيقى والعروض والبلاغة وغيرها من العلوم كعلم النفس والاجتماع والتاريخ لتحليل البنية النصية في دوائرها المتداخلة وعناصرها الممزوجة ، بهدف فهم البنية الصوتية وموسيقى النص الشعري في علاقاتها بما يمتزج بها من عناصر .

وتسعد لغتنا العربية الدارس اللغوي والبلاغي بتكوينها وقابليتها للخضوع لهذه القوانين . ولهذا فالمنهج التحليل أكثر إفادة في تحليل النص الشعري العربي والبنية الصوتية الموسيقية أكثر مناسبة لهذا المنهج (١) .

الوحدات الصوتية ونظام الإيقاع :

تأثر البحث في خصائص الشعر وعناصر إيقاعه بمبحث الفونولوجيا وخصائص الأصوات وصفاتها المخرجية تبعاً لمبدأ أقل الجهد أو السهولة والصعوبة ، فدرس المعنيون بموسيقى الشعر دور الأصوات التي يتألف منها الشعر باعتبارها عنصراً من عناصر موسيقاه وإيقاعه .

ففي العصر الحديث اهتم " فرايتاج " و " جاكوب " من المستشرقين بإحصاء أوزان الشعر القديم وتابع هذا الاتجاه من الدارسين العرب الدكتور إبراهيم أنيس في " موسيقى الشعر " ليمثل لنا هذا المنهج الذي يعتمد على شيوع النغم الشعري أساساً لاعتماد المقياس العروضي . وهو في هذا الكتاب لم يتبن هذا المنهج فحسب ولكنه تبنى أيضاً منهجاً طالب فيه بدراسة العروض العربي من جديد على أسس من علمي الأصوات والموسيقى (٢) .

فاتخذ المستوى الصوتي من دراسة كافة التنظيمات الصوتية في الشعر هدفاً لـه ، فتعرض للجانب العروضي فيه من وزن وقافية بما يشمل ذلك من : دراسة منحنى استعمال الأوزان والتشكيلات الوزنية في حشو السطر الشعري وفي خاتمته " تفعيلة الضرب " ، والتداخل الوزني والخلط الوزني ، ومحاولات الكتابة

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ٢٦ .

(٢) انظر عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٤٠٧ .

خارج إطار الأوزان ، والتدوير " نسبة وأشكاله ووظيفته وعلاقته بالتركيب النحوي " ، كما شمل دراسة القافية : نسبها " كحرف روي غالب أو كمقطع صوتي غالب " ، وأشكالها وعلاقتها ببناء البيت أو السطر التركيبي ووظائفها .

وتجاوز البحث المعاصر تناول الجانب العروضي إلى دراسة الجناس والقافية ، وصور أخرى للتقفية [التصريع – السجع أو القافية الداخلية] ، البنى التكرارية ، رمزية الصوت اللغوي المفرد [١] .

وقد قسم العلماء علم الأصوات إلى فرعين رئيسين " الفونيتكس " وهو علم الأصوات العام الذي يدرس الظواهر الصوتية العامة التي لا تختص بها لغة دون أخرى . أي أنه يدرس الأصوات نشاطاً إنسانياً ويستخرج منها القواعد العامة ثم " الفنولوجي " أو علم وظائف الأصوات في بيان الدلالة ؛ لأنه جزء لا يتجزأ من النحو بمعناه الواسع [٢] .

والمقصود بالمعنى الواسع لعلم النحو هذه الإضافات الجديدة العلمية التي صار العلماء يرون النحو قاصراً دون الاهتمام بها والذي يعنينا تلك الإضافات التي تتعلق بالناحية الصوتية ، وما يرافق النطق من تنغيم وتلوين ونبر يساهم في تحديد المعنى وإيضاحه للسامع . وهذا الجانب هو الذي دعا بعض العلماء – عرباً وأجانب – أن يدعو إلى ضرورة تسجيل أحكام اللغة وقواعدها بطريق الكتابة الصوتية ؛ لأنها هي القادرة على تطوير النطق الحي للغة ، ومن ثم المساهمة في الوصول إلى المعنى الصحيح المحدد [٣] .

---

(١) انظر شكري الطوانسي : مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، الفصل الأول من ١٥ ، ١٨٧ ، ومحمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، الباب الأول من ١٩ – ٩٤ .

(٢) انظر د/ كمال محمد بشر : علم اللغة العام ، القسم الثاني – الأصوات – ص ٢٤٥ ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠م .

(٣) انظر السابق نفسه : ص ٢٤٤ .

والحقيقة أن بيان دور النبر والتنغيم وموسيقى الكلام في بيان المعنى موضوع مهم ، وقامت جهود كبيرة بين علماء اللغة – في مختلف اللغات – لدراسة أثر النبر والتنغيم في توضيح المعنى [١] .

وكل من " التحليل الفونولوجي " و " التحليل النحوي " تحليل " شكلي " ، والتحليل الفونولوجي ينبغي في دراسة لغة من اللغات أن يتم قبل التحليل النحوي لها ، كما ينبغي أن يتم دون أي إشارة إلى ، أو أي اعتماد علي"الوحدات النحوية " مثل [المورفيمات و الكلمات] أو " الفصائل النحوية " كالجنس ، والعدد ، والزمن إلخ ....

وهكذا تعد " الفونولوجيا " الحلقة الوسطى بين مادة النطق [وهي موضوع الدراسة الصوتية باستثناء الدراسة الفونولجية بطبيعة الحال] وبين التحليل النحوي.

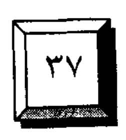
ولكن ثمة خلافاً جوهرياً بين نوع التحليل الفونولوجي ونوع التحليل النحوي ، كما أن ثمة خلافاً بين الوحدات أو العناصر والفصائل الناتجة من هذا التحليل ، وتلك الناتجة من ذاك ، ويرجع هذا إلى الخلاف في المقاييس المستعملة ، وإلى استقلال هذه المقاييس عن المعنى الدلالي [٢] .

وقامت الدراسات الحديثة للتفاعيل على أساس المقاطع الصوتية اعتماداً على الدراسات المقارنة التي راح يقيمها الدارسون العرب والمستشرقون ، وعلى تطور أسلوب البحث العلمي الحديث في علم الأصوات " ذلك لأن المقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات وله أساس علمي يعرض له علم الأصوات

---

(١) انظر عودة خليل أبو عودة : التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن ص ٧٤ ، بيروت ، ط١ ١٤٠٥ هـ – ١٩٨٥م .

(٢) انظر د/ محمود السعران : علم اللغة ، مقدمة للقارئ العربي ، ص٢٢٨ ، دار المعارف ١٩٦٢م .



phonetics فيجعـــل كل كلام سواء كان نثراً أو شعراً مقاطع صوتية يختلف نظام تواليها وأنواعها باختلاف اللغات في العالم " (١) .

فلقد نظرت الدراسات المعاصرة " إلى الأجزاء التي رُدت إليها التفاعيل – وهـــي الأســـباب والأوتـــاد – فوجدتهـــا غير صالحة لتحليل الأصوات اللغوية ، ونســـتطيع – كما يقول الدكتور شكري عياد – بأيسر النظر أن نتبين حقيقة ذلك : فعـــلى أي أســـاس يعد السبب الثقيل جزءاً وهو في واقع الأمر مكون من جزئين متســـاويين [حـــرفين مـــتحركين] ؟ وعلى أي أساس يعد الوتد جزءاً وهو سبب خفيـــف زيد في أوله أو في آخره حرف متحرك ؟ ثم كيف يمكن أن تعد الأسباب والأوتـــاد أجـــزاء ونحن لا نقدر أن نحلل إليها كلمة مثل " إليه " أو " امتد " أو " اســـتقام " ؟ (٢) ، وفاتـــه أن تفعيلات العروض إنما هي أبنية صرفية أضيف إلى آخرها التنوين وهي قادرة على استيعاب تحليل اللغة المنظومة شعراً .

وأســـاس المقطـــع الصـــوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر ، وظهر لهم جلياً أن أوضح الأصـــوات تـــلك الـــتي تسمى بالحركات القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة الطويـــلة كألف المد وياء المد وواو المد ، وقد وجدوا أن هذه الأصوات تبرز في أثناء الكلام .

وقـــد أورد د/ شـــكري عيـــاد تعريفاً موجزاً لبعض الخصائص الطبيعية للصـــوت إذ إنـــه يختلف من ثلاث جهات : الشدة ، والدرجة ، والنوع . " وشدة الصـــوت هي التي تصاحب ما يسميه اللغويون بالنبر stress أو accent ويظهر النـــبر في الشعر فيسمى " ارتكازاً " وبذلك تتميز بعض المقاطع عن بعض بالشدة

---

(١) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤٢ .

(٢) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ، ص ٣٠ ، ٣١ .



أو اللين [الارتفاع أو الانخفاض] ويكون ذلك ناشئاً عن احتشاد الجهاز الصوتي عند إخراج بعض المقاطع دون بعض " [1] .

أما درجة الصوت فيترتب على اختلافها اختلاف المقاطع حدة وغلظاً . " وكما تتفاوت شدة الصوت في المقاطع المختلفة تتفاوت درجته كذلك ، فتكون بعض المقاطع أكثر حدة من بعض " [2] ، ولا تخلو لغة من نبر – كما يقول د/ شكري عياد – كما لا تخلو من تنغيم ، ومهمته – أي التنغيم أنه يساعد على إظهار حالات التكلم من إخبار أو استفهام أو تعجب إلخ ... أما النبر فإنما يساعد على إبراز أجزاء معينة في الكلمة أو الجملة مما يعده المتكلم الجزء الأهم في الكلمة أو الجملة .

وقد تطرق كثير من الباحثين لدراسة النبر وإبراز الخصائص الطبيعية للصوت من عرب ومستشرقين ، فالدكتور إبراهيم أنيس قام بمحاولة استقراء لقانون النبر من طريقة القراء في مصر كما ينطقون بها الآن في تلاوتهم ، وقانون النبر العربي الذي توصل إليه الدكتور أنيس والذي يخضع له نطق القراء ، ولا يكاد يشذ عنه له أربعة مواضع أشهرها وأكثرها شيوعاً المقطع الذي قبل الآخر ، وقد لخص لنا د/ أنيس هذه المواضع في الآتي :

لمعرفة موضع النبر في الكلمة العربية ينظر أولاً إلى المقطع الأخير ، فإذا كان من النوعين الرابع والخامس ، كان هو موضع النبر ، وإلا نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير ، فإن كان من النوع الثاني أو الثالث حكمنا بأنه موضع النبر ، أما إذا كان من النوع الأول نظر إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضاً كان النبر على هذا المقطع الثالث حين نعد من آخر الكلمة ، ولا يكون

---

(1) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٣٥ .

(2) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٣٥ ، ٣٦ .



المقطـــع الـــرابع حين نعد من الآخر إلا في حالة واحدة ، وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول [1] .

أما دكتور تمام حسان فعنده أن النبر في الكلمات العربية من وظيفة الميزان الصرفي لا من وظيفة المثال ، فكلمة " فاعل " إذا تأملناها نجد أن أوضح أصواتها هـــو الفاء لوقوع النبر عليها " وباعتبار هذه الصيغة ميزاناً صرفياً نجد أن كل ما جـــاء على مثاله يقع عليه النبر بالطريقة نفسها مثل : [قاتل وحابس وناقل ورابط وعـــازل وشـــاغل وضارب وعازم وخازل] ، حتى الأمر في صيغة الفاعل كـــ [جـــاهد وســـافر] تقـــع في نموذج هذا الوزن فتتلقى النبر على فاء الكلمة " [2] . وكذلـــك صـــيغة مفعول وما جاء على مثالها ومستفعل وما جاء على ميزانها يقع عـــلى عين الكلمة في الأولى وعلى التاء في الثانية ، ويعد د/ تمام بهذا أن النبر فـــي الكلمات العربية موقعية تشكيلية وصرفية في الوقت نفسه ، ولكن هناك نوع آخـــر مـــن النـــبر ذلك هو النبر يأتي في السياق وهو عند د/ تمام إنما يكون من وظيفة المعنى العام أي أنه نبر دلالي .

ويقسم د/ تمام النبر في اللغة العربية إلى نوعين :

[١] النبر الصرفي .   [٢] النبر الدلالي .

ويقســـم النبر الصرفي بحسب قوة النطق ودرجة الدفعة إلى قسمين : أولى وثانوي .

والنـــبر الأولى عـــنده يقع على المقطع الأخير في الكلمة إذا كان من نوع (ص ع ع ص) أو (ص ع ص ص) أي من النوع الطويل ، ويقع على ما قبل الآخـــر إذا كـــان متوســـطاً والآخـــر متوسطاً سواء أكان هذا المتوسط من نوع (ص ع ص) أم (ص ع ص ص) أم كـــان ما قبل الأخير من نوع (ص ع) القصير مبدوءة به الكلمة .

---

(١) انظر د/ إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية ص ١٠١ ، ط٢ ١٩٥٠ م .

(٢)د/ تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ، ط ١٩٥٥م ، ص ١٦٠ .

ويقــع النـــبر الأولى كذلـــك على المقطع الذي يسبق ما قبل الآخر إذا كان الآخر يقع مع ما قبله في إحدى الصور الآتية [ص ع + ص ع ص] أو [ص ع + ص ع ع] ولا يقع النبر على مقطع سابق لهذا الأخير .

أمـــا النبر الثانوي فمجاله أضيق في الكلمة منه في الجملة ، ومع هذا تقول د/ تمـــام – أنـــه يوجد في الكلمات ذوات المقطعين فاكثر ، فالمقطع المنبور نبراً ثانوياً يمكن وجوده على مسافات محددة من النبر الأولى كما يأتي :

[١] يقـــع الثانوي على المقطع الذي قبل المقطع المنبور نبراً أولياً إذا كان ذو النبر الثانوي طويلاً .

[٢] ويقـــع عـــلى المقطـــع الـــذي بينه وبين المنبور نبراً أولياً مقطع آخر إذا كان المنـــبور الـــثانوي يكـــون مـــع الذي يفصل بينه وبين المنبور الأولى أحد الأنساق الآتية :

أ – مقطع متوسط + آخر متوسط .

ب – مقطع متوسط + مقطع قصير .

[٣] ويقـــع على المقطع الثالث قبل المنبور نبراً أولياً إذا كانت الثلاثة السابقة لهذا المنـــبور تكوّن نسقاً في صورة [متوسط + قصير + قصير أو متوسط] ، ولا يقـــع الضـــغط الـــثانوي على المقطع الرابع السابق للمنبور الأول في الكلمة.

أمـــا نبر السياق أو النبر الدلالي فهو مستقل عن نبر الصيغة الصرفية ولو أنـــه يتفق معه في الموضع أحياناً وأي مقطع في المجموعة الكلامية ، سواء أكان في وسطها أم في آخرها صالح ؛ لأنْ يقع عليه هذا النوع من النبر والمسافة بين أي حالتي نبر في المجموعة الكلامية سواء أكان كلاهما أولياً أم ثانوياً أم مختلفاً لا تتعدى أربعة مقاطع (١) .

---

(١) انظر د/ تمام حسان : مناهج البحث اللغوي ص ١٦٠ .

وبحـــث الدكـــتور / محمد مندور في أثر النبر في التفاعيل فتساءل عما إذا كـــان الارتكاز الذي يسببه النبر عنصراً أساسياً في الشعر العربي أم لا وقرر أنه عنصـــر أساسي ، بل غالب ومن تردده يتولد الإيقاع وهذا لا ينفي عنده أن الشعر العـــربي كمـــا أنـــم قاطعـــه تحمل الارتكاز تتميز بالكم فهو عنده يجمع بين الكم والارتكاز وربما كان هذا سبب تعقد أوزانه .

كمـــا يـــرى أن هـــناك ارتكـــازاً على المقطع الثاني من التفعيلة الخماسية (فعولـــن) وأما التفعيلة السباعية فيقع عليها ارتكازان أحدهما أساس على المقطع الثاني والآخر ثانوي على المقطع الأخير في (مفاعيلن) [١] ، وقد رمز للارتكاز الأساسي بالعلامة / وللارتكاز الثانوي بالعلامة // في تقطيعه لبييت امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علَيّ بأنواع الهموم ليبتلي

ب // ب/ // ب/ // ب /// ب // ب/ // ب/ // ب// ب/ // ب /// ب/ // ب// ب /

وســـبق هـــؤلاء الدارسين المستشرق الفرنسي ستانسلاس جويار في كتابه نظرية جديدة في العروض العربي " في دراسته للارتكاز في اللغة العربية عرض له د/ شكري عياد في مقارنة بين بحثه عن الارتكاز في العربية وبحث د/ أنيس ، وأول مـــا لاحظه د/ عياد أن جويار في تحليله للكلمات إلى مقاطع يخالف جمهور المستشرقين – ولغويينا المحدثين أيضاً – الذين يقسمون المقاطع إلى ثلاثة أنواع قصـــير ومتوســـط وطويـــل ، فعند جويار أنْ المقطع هو أصغر وحدة ينقسم إليها الكلام المنطوق ، وكل نطق يتكون بالضرورة من صامت (ساكن) يتبعه صائت والســـكون في اللغة العربية يعد عند جويار صائتاً مكتوماً ويسميه الرنين الفمى ، وبـــناء عـــلى ذلك فإن المقاطع العربية عنده تساوي الحروف العربية أي أنه يعد الكـــتابة العربية كتابة مقطعية وهو يعد حرف اللين مقطعاً ساكناً ، ويتفق في ذلك كلـــه مع اللغويين العرب ، ولا يخالفهم إلا في اعتباره أن بعض المقاطع المتحركة يقـــع عـــليها نـــبر فتصـــبح مقاطع طويلة أي أنه يرى أن المقاطع المتحركة غير

---

(١) د/ محمد مندور : في الميزان الجديد ص ٢٩٣ ، ط٣ ، مطبعة نهضة مصر .

متساوية الطول فمنها الطويل وهو المنبور ، ومنها القصير وهو غير المنبور ، وعند جويار أن الكتابة العربية أهملت هذا الفرق وأثبتت حروف المد فحسب وهي في الحقيقة مقاطع ساكنة تلتحم بالمقطع المنبور " الطويل " مثلها مكونة معه مقطعاً زائد الطول .

وقد حدد جويار مواضع النبر في الكلمات وفق تحديده لمواضع النبر في التفاعيل وهو تحديد أقامه ستانسلاس جويار [١] ، على تصور معين لإيقاع الشعر العربي وفيما يلي قواعد النبر التي استخرجها بقياس كلمات اللغة على التفاعيل :

[١] الكلمات المكونة من مقطع متحرك واحد مثل و ، ف ، ل ، لا يقع عليها بمفردها نبر ، فإذا اتصلت بكلمة أخرى عدت جزءاً منها :

[٢] الكلمات المكونة من مقطعين متحركين مثل : هو ، لك ، أو من متحرك وساكن مثل : أل ، من يقع عليها نبر قوي على المقطع الأول .

[٣] الكلمات المكونة من مقطعين متحركين وساكن ، مثل : كما ، لكم ، غزا ، مضى ، أو من متحركين وساكنين مثل : أقل يقع عليها نبر على المقطع قبل الأخير .

[٤] الكلمات المكونة من ثلاثة مقاطع أو أربعة ، والمختومة بمقطع متحرك يقع عليها نبر قوي على المقطع الثالث من الآخر ، فإن كان هذا ساكناً وقع النبر القوي على المقطع الرابع من الآخر مثل : ضرب ، ثم ، يضرب يقول : حيث يقع النبر على الضاد والثاء والياء والقاف ، على الترتيب :

[٥] الكلمات المكونة من خمسة مقاطع فأكثر والمختومة بمقطع متحرك يقع عليها نبر ثانوي على المقطع الثالث من الآخر ، فإن كان ساكناً فعلى المقطع الرابع من الآخر ، ثم يعامل المقطع الذي وقع عليه النبر الثانوي كما لو كان مقطعاً أخيراً بكلمة جديدة ويوضع النبر القوي على المقطع الثالث من

---

(١) انظر ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي ص ٢٥ – ٣١ ، ترجمة منجي الكعبي مراجعة عبد الحميد الدواخلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م .

آخـــر هذه الكلمة الجديدة ، فإذا كان هذا ساكناً فعلى المقطع المتحرك الذي يســبقه مثل فضلاء [نبر قوي على الفاء ونبر ثانوي على اللام الممدودة] يضربون [نبر قوي على الياء ونبر ثانوي على الباء الممدودة]أي ضربتين [نــبر قــوي على الراء ونبر ثانوي على التاء] ولكي يقع على الكلمة في هــذا القسم نبران يجب أن يسبق النبر الثانوي بحرفين على الأقل مثال ذلك أن كــلمة " منازل " لا يقع عليها إلا نبر قوي على النون المتبوعة بالمد ؛ لأن المقطع [ن] لم يسبق إلا بمقطع واحد .

[٦] الكــلمات المخــتومة بساكن [أو بساكنين] في حالة الوقف لا ينظر فيها إلى الســاكن الأخيــر أو الساكنين الأخيرين ، ويوضع النبر القوي وفقاً للقاعدة رقم " ٤ " .

[٧] في هذه الكلمات نفسها يوضع النبر الثانوي على المتحرك الذي يسبق الساكن الأخيــر أو الساكنين الأخيرين . أمثلة لهاتين القاعدتين الأخيرتين : عربة بــالوقف [نــبر قوي على العين ونبر ثانوي على الباء] مسألة – بالوقف [نــبر قــوي على الميم ونبر ثانوي على اللام] – سألتم [نبر قوي على الهمزة ونبر ثانوي على التاء] مسألتان [نبر قوي على الهمزة ونبر ثانوي على التاء] .

[٨] إذا تــرتب على تطبيق القاعدتين الأخيرتين إن كان النبر القوي مسبوقاً بثلاثة مقــاطع ، وجــب نقل النبر القوي على المقطع الذي يستحق النبر من هذه الــثلاثة لــو كانت تؤلف كلمة مستقلة مثال ذلك : تفضلتم إذا طبقت عليها القاعدتــان الســابقتان وجب أن يقع النبر القوي على الضاد الثانية والنبر الــثانوي عــلى التاء ، ولكن النبر القوي حينئذ مسبوقاً بثلاثة مقاطع وهي تفضــن " فينتقل النبر إلى الفاء التي تستحقه لو كانت هذه الحروف الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة وذلك حسب القاعدة .

[٩] وكذلك إذا وجد بعد تطبيق هذه القاعدة الأخيرة أن النبر الثانوي أصبح مسبوقاً بــثلاثة مقــاطع ليس أولها ساكناً وجب نقل النبر الثانوي إلى المقطع الذي

يستحقه من هذه الثلاثة لو كانت تؤلف كلمة مستقلة . مثال ذلك : عاملات بالتـنوين إذا طـبقت عليها القاعدتان ٦ ، ٧ ، فإن النبر الرئيسي يقع على اللام المتحركة ، والنبر الثانوي يقع على التاء . فإذا طبقت القاعدة ٨ انتقل النبر الرئيسي إلى العين المتلوة بحرف مد ، وينتج عن ذلك أن يصبح النبر الـثانوي مسبوقاً بثلاثة " مقاطع " ليس أولها ساكناً فينتقل النبر الثانوي إلى اللام التي تستحقه لو كانت هذه المقاطع الثلاثة تؤلف كلمة مستقلة .

هذه هي قواعد النبر التي استخرجها " جويار " من التفاعيل العربية ، وإن كـان الدكتور عياد يفضل قانون النبر عند د/ أنيس بعد عقده لمقارنة بينهما ، بل عـنده أن قـانون النـبر عند د/ أنيس أيسر تطبيقاً وأكثر صدقاً من هذه القواعد المفصلة التي جاء بها " جويار " [١] .

واسـتعمل الدكـتور محمد عوني عبد الرؤوف وحدات علم الأصوات في دراسـة مفـردات علم العروض والقافية من خلال دراستين بدأت بكتابه " بدايات الشـعر العـربي بيـن الكم والكيف " ١٩٧٦ ، وتليت بكتابه " القافية والأصوات الـلغوية ١٩٧٧ م ، فـتعرض فـي الكتاب الأول لبدايات الشعر العربي مقارنة بـبدايات الشـعر فـي الـلغات السامية المجاورة للعربية في منطقتها الجغرفية . ومقارنة بالشعر اليوناني واللاتيني والهندي القديم ، ليصل في النهاية إلى أن نشأة الشعر العربي على المستوى الصوتي والنغمي نشأة عربية خاصة . واستدل على ذلـك بشعر النقوش القديمة والمدونات الحافظة لبعض بدايات الشعر القديم . وقد حفـزت هـذه النشأة المؤلف للفصل في قضية نشأة الشكل العروضي المنتظم في الرجز والقريض حتى نهاية العصر الجاهلي بخاصة .

وقد أبدى ملاحظات على تجاوزات الشعراء والجاهليين في الوزن والقافية وربطهـا بعـلم الأصوات لحديثة . ثم انطلق بعد ذلك ليعالج الأوزان العربية في كتب مؤرخي الأدب ، واللغويين والنقاد العرب القدامى ليدخل إلى عرض الأوزان العربية الموروثة مقارنة بأعمال المستشرقين في دراسة هذه الأوزان .

---

[١]انظر د/ شكري عياد / موسيقى الشعر العربي ص ٣٨ – ٤٧ .

وختم هذا الكتاب بتأثير العروض العربي في العروض الأوروبي كما أثر من قبل في شعر الأمم السامية القديمة . الأمر الذي مهد العقل العربي لتقبل تأثير شعر الأمم الأخرى (الحديثة) في شعرنا وأوزانه وطرق دراسته دون إحساس بدونية أمام الغرب المتقدم على المستوى المنهجي والتقني .

ولهذا كان الكتاب الثاني " القافية والأصوات اللغوية " إكمالاً للحديث عن العروض العربي من زاوية القافية وعلاقاتها بالأصوات العربي من خلال أحدث مناهج علم اللغة وتسلسل مع هذه الفكرة منذ البدايات في اللغات السامية كما فعل مع الشعر وأوزانه من قبل ، ثم ربطها بالقافية العربية وتطورها الذاتي وأمد الدرس إلى علاقاتها بالنظم والأسلوب داخل النص الشعري ككل . ولهذا تعرض لضرائر القافية وعلاقاتها بنظم النص ونحوه وأصواته وختم الكتاب بالحديث عن الثورة على القافية في الأشكال الشعبية والبسيطة .

وبذلك تكتمل محاولة د/ عوني عبد الرؤوف وتضعنا في الطريق العلمي الموضوعي لدراسة الوزن والقافية . واستطاعت هذه الدراسة المتميزة أن تصل بنا إلى قناعة النمو الذاتي للشعر العربي من زاويتي الوزن والقافية ، بل ووصل بنا إلى تأثير هذا الشعر العربي في القديم والحديث على الشعر السامي المحيط به جغرافياً ، والشعر الأوروبي المحيط به تاريخياً عبر الترجمة والاحتكاك الحضاري [١] .

كما تأثر البحث العروضي بالنظرية البنيوية خصوصاً منهج الوصف اللغوي حيث اتجه البحث العروضي إلى تحليل الحركات والسكنات وما تشكله من وحدات كبرى وأكبر كالأسباب والأوتاد والفواصل والتفعيلات والبحور وتم دراسة وظيفة كل وحدة وعلاقتها بالأخرى بتشكيل أنماط هي البحور والدوائر وأعيد النظر في فكرة الدوائر وتخلق البحور منها وبحث التباس التفعيلات ببعضها كتفعيلة الهزج والوافر وتفعيلة الرجز والكامل وغيرها من التفعيلات ، ومن ثم تشابه الأبحر ومحاولة البحث عن وسائل مميزة سواء أكانت وسائل بنيوية أم

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ١٦٢ .

لغوية كمادة اللغة أو خصائصها الفيزيقية من نبر وتنغيم وتميز أنواع المقاطع من مفـتوح ومغـلق وطويل وقصير مما يدخل فيه التشكل اللغوي الذي يتنوع بتنوع المضـمون بالـرغم من الوحدات العروضية الوظيفية المتكررة في كل تفعيلة أو شطر أو بيت .

وهذا التمييز بين الأبحر التي تشابهت من خلال الزحافات التي طرأت على تفعيلاتها أُستُمدت عناصره من مبادئ علم الأصوات ووحداته ووسائل تحليله التي اعـتمدت على نظام التحليل المقطعي الذي يميز بين المقاطع بحجم الصوائت من حيـث الطول والقصر وقيمتها في فتح المقطع أو غلقه وذلك بانتهاءه بصامت أي ساكن .

ورغـم أن السكون ليس جزءاً من نظام الحركات [أو الصوائت بمصطلح المحدثين] في العربية ، فإنَّ القدماء أولوه عناية كبيرة . وقد كشف الدكتور كمال محمـد بشر في بحثه عن السكون في اللغة العربية [1] عن طائفة من القيم اللغوية للسكون ، تظهر في الجانب الصوتي الوظيفي والصرفي والنحوي .

ففـي الجـانب الصـوتي الوظيفي يعد السكون إمكانية من إمكانيات أربع تعـرض للحروف أو الأصوات الصامتة [2] .و " له وظيفة في التركيب المقطعي فـي الـلغة العربية [3] . وله وظيفة موسيقية في نهاية الكلمة أو الجملة في بعض المقامات اللغوية ، وقد لاحظ العرب هذه الوظيفة ، وأدركوا قيمتها ، ورتبوا عليها قواعـد نحويـة معينة في باب خاص سموه باب الوقف " [4] . وتظهر هذه القيمة الموسيقية للسكون بصورة أوضح في التفعيلات العروضية ، فهذه التفعيلات مبنية عـلى أنسـاق صوتية (موسيقية) معينة ، للسكون دور كبير في تشكيل أنماطها

---

(١) انظر د/ كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة ، ١/١٧٧ – ٢٣٦ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ م .

(٢) السابق نفسه : ص ٢١٩ .

(٣) انظر د/ كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة ١/٢١٩ .

(٤) السابق نفسه : ٢١٩ – ٢٢٠ .

وأنماط وحداتها المكونة لها [١] . و " هناك تبادل في الموقع بين الخلو من الحركة السكون والفتح في بعض السياقات الصوتية ، في صيغ صرفية خاصة ، كما في نَهْر [بسكون الهاء] ، ونَهَرَ [بفتحها] ، وبَحْرْ [بسكون الحاء] وبَحَر [بفتحها] ...... " [٢] . وفي الجانب الصرفي يلاحظ د/ كمال محمد بشر أن كل حرف من حروف الأصول ، وبخاصة في الأصول الثلاثية ، قد يُتْبع بواحدة من الحركات الثلاث ، أو بالحركة الصفر ، وهي السكون . وهذه الإمكانيات يظهر أثرها في تكوين الصيغ وتحديد الأوزان [٣] .

وفي الجانب النحوي يقوم السكون بوظيفة تُقارن بوظيفتي الفتحة والضمة ، فالسكون دليل الجزم ، والفتحة علامة النصب ، والضمة شاهد الرفع [٤] . وله وظيفة ثانية على المستوى النحوي " تتحقق في فعل الأمر للمفرد المذكر في نحو [اضْرِبْ] ، فالسكون هنا ذو دلالة نحوية تقارن بدلالة الألف في المثنى [اضرِبَا] والياء في حالة المفردة المخاطبة [اضْرِبي] والواو في حالة الجمع [اضْرِبُوا][٥] ، وهو أيضاً دليل إعرابي في حالة الوقف في صور نحوية خاصة ، وهو إمكانية من إمكانيات البناء في اللغة العربية [٦] .

وانظر إلى قيمة السكون في انتظام وزن بحر الطويل على الميم في كلمة [أقاسمك] من قول الشاعر تعالى أقاسمك الهموم تعالى ، فلو تحركت الميم لتحولت [مفاعيلن] من بحر الطويل إلى [مفاعلتن] من بحر الوافر .

لكل هذه القيم اللغوية التي للسكون على المستوى الصوتي الوظيفي والصرفي والنحوي يسمى الدكتور كمال محمد بشر السكون بـ " الحركة الصفر"

---

(١) السابق نفسه ٢٢٠ .

(٢) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٣) انظر د/ كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة : ١/٢٣١ .

(٤) انظر السابق نفسه ص ٢٣٢ .

(٥) السابق نفسه ص ٢٣٣ .

(٦) انظر د/ كمال محمد بشر : دراسات في علم اللغة ١/٢٣٣ .

، ويعد تسميته بالحركة مقصورة على الجانب الوظيفي له ، إذ ليس للسكون نطق ، وليس له أي تأثير سمعي ، ولذلك يقرن تسمية الحركة بـــ " الصفر " دليلاً على عـــدم نطقـــه وعدم وجود أي تأثير سمعي له [1] ، بل إنه للوظيفة الصرفية التي للسكون يعده أيضاً " مورفيماً صفراً " [2] .

ووظيفـــة السكون ترتبط هنا بالاستعمال لا بمستويات التحليل اللغوي ، وقد اســـتثمر هذه القيمة الوظيفية للسكون الشعراء المحدثون ممن يكتبون شعراً حراً ، بحيـــث يستعيضـــون عـــن مكونـــات القافيـــة المختلفة من ردف وتأسيس ودخيل ونفاذ ...... إلخ بهذه القيمة التي يمنحها السكون لأواخر الأسطر [3] .

[٣] توظيف البحوث التقابلية والتقارنية :

وقـــد أُريـــد بالدراســـات التقابلية والمقارنة أن تعين على كشف خصائص أصيلة في نظم الإيقاع المختلفة ، وقد يظهر أن هذه النظم تشترك في أسس عديدة ، وأنَّ وجـــوه اشتراكها واختلافها ذات دلالات عميقة ، وقادرة على إضاءة حقائق قيمـــة قد ترتبط ببنية العقل البشري ، وعقل المجموعة البشرية الخاصة المحددة . كما أن هذه الدراسات قد تعين على فهم التطورات التي تحدث في نظام معين فهماً علمياً وتردُّ عنها صفة الاعتباطية والخطأ التي كثيراً ما تلصق بها .

فـــأي نظـــام إيقـــاعي يجـــب أن يجابه أسئلة جذرية تتعلق بدور المكوِّنات الأساســـية لـــلوزن في اللغة التي يقوم بها النظام . وهذه المكوِّنات قد تكون نابعة مـــن القيمة الكمية للمؤسسات الصوتية للغة ، أو من خصيصة كيفية كالنبر الذي

---

(١) السابق نفسه ٢٢٢ .

(٢) السابق نفسه ٢٣٤ .

(٣) انظر محمد العلمي ، العروض والقافية ، دراسة التأسيس والاستدراك ص ٧١ ، دار الثقافية الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٣م .

تحملـه أجـزاء معينة من كلمات اللغة ، أو من عوامل صوتية أخرى قد لا تبلغ أهمية هذين العنصرين [١] .

اتجهـت معظـم الدراسـات الحديـثة إلى مقابل الشعر العربي بالموسيقى الشـعرية الغـربية ، ثم الاستفادة من دراسة الموسيقى العربية والغربية في النظر الجديـد إلى موسـيقى الشـعر العربي القديمة والجديدة ، وتناست في هذا السياق درجـة الـتطور العلمي والحضاري لدى مجتمع الخليل عن مثيله الغربي الحديث كمـا تناسـت خصوصية النص الشعري العربي في تشكيله وموسيقاه ، وإمكانات اللغة التي يتشكل بها النص الشعري العربي .

ولقد أراد المستشرقون من المقارنات والموازنات إثبات قصور علم الخليل ، ولكـنهم لـم يرفضوه ؛ لأنه التأسيس العلمي الأول في تراثنا العربي ، وبسبب جمـود الدراسات فيما بعده . الأمر الذي جعل الاجتهاد يكمن في الحركة الجديدة للشـعرية العربية بعامة ، ولموسيقى الشعر بخاصة ، متجسدة في النص الشعري العربي ، وهناك من حاول ربط هذه الحركة بالتأثر بالنص الغربي عبر الاحتكاك الحضـاري مـع الغـربي مـنذ خروج الفتوحات العربية حتى حركة الاستعمار الحديث [٢] .

والدكـتور عـبد الله الطيـب فـي كتابه " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " وهو يبحث عن أوليات الوزن ذهب إلى أن العرب قد اقتبست الوزن بصـفة بدائيـة من فارس أو من الشعر اليوناني من طريق آثاره التي تركها في الأدب الفارسي بعد غزوة الإسكندر وقيام مستعمرة إغريقية بلاد ما وراء النهر[٣].

---

(١) انظر د/ كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ١٣٢ .

(٢)انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ١٦ .

(٣) د/ عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٧٤٨/٢ ، ط2 ، ١٩٧٠ م .

ويذهب إلى أن العربية لابد أن تكون قد تعرضت إلى عوامل التطور لما لم تتعرض له أخواتها ويجعل من أهم هذه العوامل جميعاً أن يكون اقتباسها الوزن ، وهو حدس – كما يقول – لجأ إليه حين التفت إلى هذه الطريقة المحكمة من العروض والقافية التي سلكها العرب فعجز أن يقتنع بأن الفطرة السليمة وحدها هي التي طورتها من الموازنة والازدواج إلى هذا القدر العظيم من الأحكام الذي يعقد على كم المقطع وزنته لا مقابلة التركيب بالتركيب كما هي حال النظم في العبرية القديمة ، ثم نظر إلى حال الأمم القديمة ، فوجد أن الإغريق قد أحكموا الشعر في الزمان الغابر مثل إحكام العرب " وأكثر من إحكامهم في رأي النقاد الفرنجة "[١] .

والدكتور عبد الله الطيب استمد رأيه من رأي الأستاذ " آرنولد توينبي " في كتابه " دراسة في التاريخ " [٢] .

وإذا كان الوزن تأثر هذا التأثير ، فمعنى هذا أن اللغة أعم وأشمل . إن قصة فارسية صاغها شاعر أو كلمة فارسية وجدت في أدبنا لا يمكن أن يقف دليلاً على التأثر بالوزن ، فصياغة قصة أجنبية في عصرنا الحاضر بالشعر العربي أو استعمال كلمة أجنبية لا يعني أننا اليوم نأخذ عنهم – ولو بصورة بدائية – وزناً أو شيئاً متعلقاً بالوجدان . فقط هنا إشعاعات وتأثر حضاري بحكم هذه الصلات الحضارية وقوة وسائل انتشارها ..

فإذا كانت قوالب الانفعالات التي تجيش بنفس الشاعر تتناسب مع حالاتها وتجانس صورتها ، فإن هذه الانفعالات كثيرة ، منوعة أشد التنوع مركبة أعقد التركيب ، فإنا لا نعرف للغة من اللغات عدداً من أوزان الشعر ما يقارب هذا العدد الضخم من أوزان وما يتفرع عليها وما ينحدر منها جزءاً وتشطيراً وتأليفاً [٣] .

---

[١] انظر د/ عبد الله الطيب : المرشد ص ٧٤٩ .

[٢] انظر السابق نفسه ص ٧٥٠ .

[٣] انظر محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ط دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠م .

وفي هذا الإطار أثار الدكتور أحمد مختار عمر تساؤلاً منذ عدة سنوات وأظنه قائماً إلى اليوم وهو ما مدى تأثر الخليل في وضعه لعلم العروض العربي بالأوزان عند الهنود ؟ ، بل هناك شك في أنه نقل العلم بأكمله إلى العربية ولم يتعجل الدكتور عمر في كتابه " البحث اللغوي عند العرب " [1] ، حسم هذه المسألة ، بل عرض المسألة برمتها وهو في ذلك على حق ؛ لأنه لم تظهر أمامه من الدلائل الأكيدة ما يجعله يقطع بنسبة العلم إلى الخليل وحده أم يثبت أن هناك تأثراً من نوع ما وحدود هذا التأثر ، ذلك أن الدكتور عمر كان معنياً بالبحث اللغوي بأكمله عند العرب على مستويات التحليل اللغوي الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية أضف ذلك إلى معاناته التي حددها في بداية الكتاب من حاجته إلى الإطلاع على أمّهات الكتب والمعاجم العربي التي كان أغلبها ما يزال مخطوطاً في ذلك العهد الذي ألف فيه كتابه .

فالحقيقة أن بحث ظاهرة محددة في مستوى واحد من مستويات التحليل اللغوي تعد عبئاً ومعاناة في حد ذاتها إذا ما تسنّى للباحث أن يتعمق فيها ليصل إلى حلول جذرية .

ويتراءى لي هذا التساؤل الذي أثاره الدكتور عمر من قبل ، أو بالأحرى التساؤل الذي فُرض على التراث العربي بأكمله وكُتِبَ على علماء العربية كما قُدِّرَ عليهم أن يجيبوا عن هذه التساؤلات بالإثبات أو النفي ، فإذا كان علم العروض عربِّي الأصل والنشأة والشعر عربياً كذلك ، والشعراء الذين نظموا التراكيب العربية الأصيلة في هذه القوالب العروضية هم عرب أيضاً ، فلماذا نشأت مسألة الزحافات والعلل في الوزان ؟ أضف إليها العيوب الخاصة بالقافية ، هذا فيما يخص علم العروض ! ولماذا أيضاً ذلك التصرف في المواد اللغوية بالحذف والزيادة والإبدال بطبيعة الحال ستكون الإجابة هي محاولة التوفيق بين الأوزان العروضية والمواد اللغوية التي نظمت عليها حتى تخرج صورة البحر كاملة دون

---

(1) انظر د/ أحمد مختار : البحث اللغوي عند العرب ، الباب الخاص بالتأثير والتأثر ، ص ٣٣٧ وما يليها ، ط٤ ، ١٩٨٢م .

خـــلل موســـيقي ، وهـــنا يظهر لي تساؤل يتعلق بما سبق وهو إذا كانت الأوزان عربية بطبيعتها والمادة اللغوية عربية الأصل أيضاً ، فلماذا يلجأ الشعراء إلى هذه التجاوزات في كل من قوانين العروض والعرف السائد في الاستعمال العربي ؟

ويـــرى د/ مخـــتار عمر [١] أنه ليس من السهل ونحن نبحث قضية التأثير والـــتأثر أن نصـــل إلى نـــتائج قطعيـــة حاســـمة ؛ لأن مشكلة التأثير والتأثر من المشكلات الشائكة التي يصعب علاجها خصوصاً إذا كانت تناول موضوعاً مضى عـــليه مئات السنين وربما كانت قضية التأثر الأجنبي بالدرس اللغوي عند العرب أســـهل تناولاً من قضية التأثير الأجنبي بالدرس اللغوي عند العرب وأقوى أدلة ؛ لأن الـــتأثر قديـــم في فترة متأخرة نسبياً ، ولأن الأمثلة والشواهد على وجود هذا التأثر كبيرة وشبه قطعية .

ود/ عمـــر فـــي أثـــناء التـــناوب لا ينفي التأثر بشكلٍ أو بآخر في القواعد والأسس العامة لقواعد النحو والعروض والمعاجم من حيث الأطر العامة ، وأنواع التقسيم والتصنيف ، ولكن تظل هناك مسائل تتعلق بخصائص العلوم العربية ، وقد تعـــرض د/ إبراهيم أنيس في كتابه " موسيقى الشعر " [٢] لمسألة الوزان العربية ، لكـــنه لـــم يكـــن مشغولاً بفكرة التأثير والتأثر ، ولهذا لم نقدمه على الدكتور أحمد مختار عمر والحقيقة أنه واجب التقدم بحكم الفترة الزمنية وعمره العلمي من ناحية ، ولـــتاريخ صدور دراسته من ناحية أخرى ، فقام بعمل إحصاء لأبيات الشعر في الدواويـــن العـــربية المختـــلفة ومن جمهرة أشعار العرب ، وصنفها إلى أبحرها المختـــلفة ، فحصـــل عـــلى نســـب دقيقة لتردد الأبحر المختلفة في أشعار العرب ودواوينهم ، وقسمها إلى مراتب وفقاً لنسبة الشيوع والتردد ، فالبحر الأكثر تردداً كالطويل والكامل مثلاً يسميه وزناً قومياً وهو يقصد وزناً شائعاً وعلى هذا الأساس يعـــد هذا الوزن عربياً أصيلاً ، لكنه في هذه الدراسة يجد أوزاناً نادرة الوقوع في الشعر العربي كالمتدارك والجنب ، وهذا أمر طبيعي في العلوم جميعاً ، فلابد من

---

(١) انظر د/ أحمد مختار عمر : البحث اللغوي عند العرب ص ٣٣٧ .

(٢) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٨٤ - ١٩٦ وما يليها .

وقوع ظواهر بنسبة تردد عالية وأخرى متوسطة وثالثة نادرة وهكذا وفقاً لظروف حدوث هذه الظواهر .

أما مسألة أن الوزن الأكثر شيوعاً يعد عربياً أصيلاً فهي ليست أكيدة ؛ لأن كلاً من البحر الطويل والبسيط والكامل ، وردت بها نسبة زحافات وعلل عالية هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فإن كتب ضرائر الشعر وكتب النحو تعجّ بالشواهد التي وردت منظومة على هذه الأبحر ولم تقتصر هذه الضرائر على المتدارك والمجتث أو الرجز ، كما أن هناك ضرائر عُدَّت من عيوب الوزن ولا تتعلق بالزحافات والعلل أو بالمادة اللغوية المنظومة ، لكنها تتعلق بالشاعر نفسه الذي أنقص الوحدات الزمنية للبيت المنظوم بمقدار وحدة أو وحدتين كما في الخرم والثرم ، والتركيب اللغوي للبيت في هذه الحالة يعد صحيحاً وليس فيه خرق لقوانين اللغة .

والدكتور مختار عمر في نهاية بحثه عن التأثير والتأثر يثبت تأثر غير العرب بالعلوم العربية ومن ذلك تأثر الشعر الفارسي بالأوزان العروضية العربية وهذا يدعو إلى تساؤل آخر فلو أن العروض العربي أُخِذَ عن الأوزان الهندية لكان أجدر بالأوزان الفارسية أن تتأثر بالأوزان الهندية دون واسطة ، وتاريخ الترجمة يؤيد ما نذهب إليه ، فالعلوم اليونانية نقلت إلى العرب عن طريق العلماء السريان أي أن العلوم اليونانية نقلت إلى العربية من السريانية وكذا قصة " كليلة ودمنة " التي نُقِلَت من الهندية إلى العربية عن طريق الترجمات الفارسية ، فلو صح تأثر العرب بالأوزان الهندية وتأثر الفرس بالأوزان العربية لظهر هناك لونٌ من التناقض إذ كيف تتأثر الفارسية بالأوزان الهندية عن طريق اللغة العربية في مقابل نقل " كليلة ودمنة " الهندية الأصل إلى العربية عن طريق اللغة الفارسية ! فالحقائق تثبت أن الفارسية ليست في حاجة إلى وساطة العربية لنقل علم يدَّعِي بأن أصله هندي ، ولو أن هذا العلم كان هندي الأصل لظهر أثر ذلك في مصطلحاته إذ كان لابد أن تستعمل في العربية كما هي أو تستعمل معرَّبة مع احتفاظها ببعض مقاطع أو مقطع واحد على الأقل من أصلها الهندي ، وليس أدل على ذلك من

العديـد مـن المصطلحات اليونانية التي استعملت كما هي في العهد العباسي بعد ازدهار حركة الترجمة مثل " بوطيقا " و " روطوريقا " يقصد بها الشعر والبلاغة ، لكن المصادر العربية أجمعت على أن مصطلحات علم العروض ، بل اسم العلم نفسـه مستمد من البيئة العربية نفسها ، فالعروض مكان بالحجاز كما أن السباب والأوتاد من مكونات الخيمة التي تُعد بيتاً للعربي .

والحقيقة أن المسميات التي أُطلِقَت على مكونات فن الشعر العربي كانت قد عُرِفَت قبل عهد الخليل .

وظهـر شـعر فـي لغات غير عربية يحمل تقنيات القصيدة العربية ، إلى جـانب ظهـور شـعر عربي يحمل تأثيرات من تقنيات شعر غير عربي ، ولكن الغلـبة كـانت للقصيدة العربية ، فقد كان التأثير في الشعر الفارسي ، والسرياني والعـبري ، وغيـره بعد الإسلام واضحاً في أشعار هذه اللغات ، بينما نشأ الشعر العـربي نشأة مستقلة ، وكان الشاعر الفارسي الغنائي " منوجهري " يكتب قصائده علـى الـنموذج العـربي ، فقـد نشأ الشعر الفارسي متأثراً بالشعر العربي شكلاً وموضـوعاً .. وكان للقصيدة العربية بمفهومها الفني أثر واضح في نشأة القصيدة الفارسية [١] .

هذا وقد تأثر الفرس بالشعر العربي ، حتى بلغ تأثرهم به حداً ، تجاوز فيه الـلغة إلى العـروض ، واستخرج الأوزان الشعرية الفارسية من دوائر العروض العـربية فيمـاعدا وزني الرباعيات والفهلويات اللذين يظن أنهما لا يرجعان إلى الأوزان العربية [٢] ، كما أثر الشعر العربي على الشعر السرياني تأثيراً واضحاً ، فظهرت فيه القوافي ولم يكن معروفة من قبل ، فلم يكن يعرفها السريان الأقدمون ، وأول من أدخلها " يوحنا بن خلدون " من القرن الحادي عشر الميلادي ، ثم حذا

---

(١) انظر د/ أحمد مختار عمر : البحث اللغوي عند العرب ص ٣٦٤ ، عالم الكتب ، ط٦ ، ١٩٨٨م .

(٢) انظر مقداد رحيم : نظرية نشأة الموشحات الأندلسية بين العرب والمستشرقين ص ١٦ ، ١٧ ، بغداد ١٩٨٦م .

حـذوه بعـض الشعراء حتى نهاية القرن الثاني عشر ، فعم استعمالها عند جميع الشـعراء حـتى أصبحوا لا يعدون من يهمل القافية في شعره في طبقة الشعراء الفاضلين [١] .

ويؤكـد هـذه الفكرة د/ محمد عوني عبد الرؤوف في قوله : " إن الشعر السرياني تأثر بعد الفتح الإسلامي بالأوزان العربية ، وإن بقيت الأوزان السريانية معروفة لدى الشعراء السريان ، ونظم فيها البعض منهم أيضاً " [٢] . ذلك أن تأثر أي مـن شعر اللغات السامية ببعض البعض قبل أو بعده يعني الانتقال من الشعر النـبري [الكيفـي] إلى الشعر التفعيلي [الكمي] وعي نقلة ليست بسيطة ؛ لأنها تخـالف تمـاثل اللغة مع وزنها الشعري ، فقد كانت اللغات السامية [الأكادية - السـومرية - البابـلية - السريانية] وغيرها لغات نبرية ترتبط الدلالة فيها بنبر الكـلمة والمقطـع وهـو مـا يوجد بنسبة استثنائية في لغتنا العربية قبل الإسلام وبعده [٣] .

كمـا رأى أن الأدب العربي قد أثر في الآخرين طوال تاريخه فقد كان : " الشـعر ذو القافيـة الواحدة .. معروفاً لديهم - فلما حاول [ريكرت] تقليد القافية العـربية جـاءت حـلوة الوقع ، رشيقة الجرس ، وخاصة حينما استعمل طرز [الغزل] وحيد القافية الذي استعمله [بلاتن] أيضاً ، وأخذت عنهما ، فانتشر في أوروبا بالنصف الثاني من القرن التاسع عشر ، بل إن [ريكرت] ذهب إلى أبعد من هذا فأدخل البحور العربية في الألمانية ونظم فيها ترجمته ، فنظم في الطويل ، ونظم في البسيط كما نظم في غيرهما " [٤] .

---

(١) انظر زاكية محمد رشدي : تاريخ اللغة السريانية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ص ٢٦٨ - ٢٧٠ .

(٢) انظر د/ محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، ص ١٦ ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٧٦م .

(٣) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ٥٦ .

(٤) انظر د/ عوني عبد الرؤوف : الشعر العربي بين الكم والكيف ص ٢٢٨ .

وقضية التأثير والتأثر هذه التي شغلت بعض الباحثين المعاصرين دعت بعضهم الآخر إلى البحث عن أصل نشأة الأوزان العربية مستفيدين من أحد فروع علم اللغة وهو المقارن .

وفي إطار ذلك تناولت تلك الدراسات مسألة الأوزان وحاول الباحثون أن يصلوا إلى وجود أوزان بعينها أو جمل تخضع لنظام بعينه كالتفعيلات وإن لم تكن منتظمة أو متساوية في نسبة الورود كما في القصيدة العربية الناضجة التكوين كما هو الحال في المعلقات إن لم يكن هدف هذه الدراسات الحقيقي هو البحث عن الأوزان العروضية ، بل البحث عن بدايات الشعر العربي فالأوزان العروضية هي المقياس الوحيد للحكم على وجود هذا الفن أو عدومه لتميزه عن سائر المستويات اللغوية الأخرى ومن هذه الدراسات نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل " [1] .

وقد رأى المرحوم الدكتور عبد المجيد عابدين في إطار البحث عن هذه البدايات آراء سديدة منها التطرق إلى فن الموسيقى والغناء في البيئات القديمة بتطويل المقاطع وتقصيرها من الكلمات وترجيعها وترديدها أحياناً استعاضة عن الأوزان التي يمكن أن تضبط وتنسق الجمل والكلمات داخل التركيب المراد إنشاءه والذي وجد مضبوطاً فيما بعد على هيئة قصائد ومقطعات عرف بها الشعر فيما بعد كما ميز بها أيضاً ، فقد نشأت [الصيغة] التي كونت فيما بعد التفعيلة في زمن كان كل ما هو منبوراً وموقع شعراً قبل أن يختص الشعر ببحوره الراقية التي لا تزال تعيش حتى اليوم .

وهذا ما جعل أكثر الدارسين في هذه القضية يرجحون " أن الرجز فعلاً أقدم نظام للشعر العربي ، كما يقول " جولد تسيهر " وهو لـ " شرو أولمان " وهو عندهم ليس إلا سجعاً منظوماً مقفى . فالسجع جمل قصيرة مقفاة بلا وزن ، أي أنها يراعى فيها تساوي عدد المقاطع أو كميتها .

---

(1) انظر د/ عبد المجيد عابدين : دراسات تأصيلية في اللغة والتاريخ والأدب ، ص ٦ – ٣٤ ، الإسكندرية ١٩٨٦م ، وهو بحث نشر في مجلة جامعة أم درمان الإسلامية ١٩٨٦م .

واستعملت الجمل المسجوعة أكثر ما استعملت في الجاهلية عند كلب النزال في الحروب أو الرقوة من السحر أو في كلام الكهان ، وكل كلام يعلو عن منزلة الحديث اليومي المعتاد " (١) ، ويساعد على تفسير هذا الرأي أن إيقاع الرجز وسط بين النثر والتفعيلة ، وهو لهذا أول صيغة شعرية وزن عليها من قصدوا إلى الشعر وإلى قريضه ورجزه فيما بعد (٢) .

ويؤكد د/ البهبيتي في " تاريخ الشعر العربي " (٣) الرأي نفسه الذي ذهب إليه الدكتور عابدين .

وبعد أن أستعرض د/ البهبيتي الآراء الكثيرة التي تؤكد وجود الموسيقى والغناء عند العرب في العصر الجاهلي مستدلاً بقوله تعالى ﴿ وما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية ﴾ (٤) ، ويرى " فارمر " أن الموسيقى قد لعبت عند العرب كما فعلت عند سائر الساميين دوراً مهماً في أحاجي الكاهن العربي والساحر والنبي ، ورأى " بروكلمان " الذي يذهب إلى أن من المحتمل أن القصائد الجاهلية كان يقصد بها إلى أن تغني مقترنة بمصاحبة موسيقى بسيطة ، ورأى "جورجي يدان " الذي يذهب مذهباً يقارن " بروكلمان " في كلامه عن الأعشى وعن اقتران الشر بالغناء عند الأمم القديمة .

وهو بهذا متفق تماماً مع رأى الدكتور عابدين في أن الفترة التي كان الشعر مقترناً فيها بالغناء عندما كان معاصراً للغات السامية بفنونها التي كان يشد بعضها بعضاً فلا غنى للشعر عن الموسيقى والغناء ؛ لأن الشعر لم يكن متضمناً الوزن الموسيقى الذي يمكن أن يعفى به فن الموسيقى عن مهمته ولا النغمات الموزونة

---

(١) انظر د/ محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي ص ٣٨ ، ٣٩ .

(٢) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي قضايا ومشكلات ص ٦٢ .

(٣) انظر د/ محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ص ٩٠ ، دار الكتب المصرية ، القاهرة .

(٤) سورة الأنفال : الآية ٣٥ .

التي يمكن أن يعفى بها في الغناء وما يتكلفه من مد في آخر الكلمات وتقصير لصنع تلك النغمات .

وأزهرت الدراسات العربية التي بحثت نشأة الشعر العربي وبداياته أن الشعر كان تقابلاً في المعنى بين جملتين لا تحملان وزناً ولا قافية وهذا التقابل وحده وما تحمل كل جملة من معنى حكمة أو فلسفة أو غير ذلك والذي نعبر عنه بالمعنى الشعري هو كل ما يحمله الشعر من خصائص في تلك المرحلة التي سبقت المرحلة التي أطلق عليها أستاذنا الجليل د/ عابدين مرحلة النشأة إلا انه أحس بروح الثورة على تلك الطريقة وشعر بأن الاستقلال والاكتفاء الذاتي له من هذه الفنون سيضمن له الحياة والبقاء والانتشار ، وهذا يعني أن الشعر لم ينشأ بعد ولكن بوادر الثورة الكامنة فيه والإرهاص له لصنعه وتكوينه كان سمة هذه المرحلة .

ثم إن مرحلة الإرهاص هذه كانت مرحلة إرهاص للشعر العربي ، وتمثل أيضاً إرهاصاً للمرحلة التالية ، كما أنها تمثل كذلك مرحلة إرهاص للغة العربية التي أخذت تساير هذه المراحل يواكبها في الزحف من الشعر في سعيه الحثيث نحو الاستقلال .

فمرحلة التكوين وجدت في الطقوس الدينية متنفساً ، فقد كان الشعر أول الصور الأدبية ظهوراً وكان الكهان من أول الأدباء المنشئين ، فهم الذين صاغوا أناشيد الحرب وقصص البطولة وعقائد الدين في قالب الشعر ليسهل على الناس حفظها وما قبل مرحلة التكوين أطلق عليها مرحلة الإرهاص .

والحقيقة أن هذا يعد من الخصائص التي يتسم بها الشعر وليست من خصائص الأوزان العروضية وفي إطار دراسة خصائص الشعر القديم وبدايته تبين أنه لم يكن مكتفياً بذاته من الناحية الموسيقية وإنما كان يعتمد أساساً على الفنون الأخرى ، وكان الشعر السامي القديم مفتقراً إلى الغناء والموسيقى والحركة الموقعة فاستعان الساميون القدامى بالغناء والموسيقية والحركة لسد جوانب النقص في نظمهم ، وبذلك جلبوا إلى الكلام الذي أنشدوه وسائل إضافية خارجة عنه

لإمـــداده وتعزيـــزه بـــالقدر الموسيقي الملائم ، فكان المعنى يعبث بمقاطع الكلام فيمططهـــا حيـــناً ويقصرها حيناً حتى ينشئ لها شيئاً من الإيقاع ، واستعملوا إلى جانب ذلك الموسيقى الآلية والطبيعية وبالغوا في استعمالها [١] .

ولقد تنبهت تلك الدراسات [٢] التي تبحث في أساس الشعر ونشأته وتكوينه وبدايته إلى ما يمكن أن نشتم منه مدى إدراكهم للتطبيقات الوزنية وإن لم يتعلق ذلك بالعروض ومصطلحاته وكميته إذ لم يكن هناك عروض أو أية مقاييس أخرى خاصة بالشعر . وقد مثل الدكتور عبد الله الطيب لمرحلة التكوين بطورين من الأطوار الستة التي مر بها النظم العربي حتى بلغ هذا المبلغ من الجودة والرصانة ، فيرى الدكتور عبد الله الطيب أن الناظم جعل يراعي السجع والازدواج مرحلة تاليةً للمرحلة الأولى [٣] ، ومثل لذلك بعدد من الأمثلة منها ما ذكره الميداني من قولهم :

" إنما هو كبارح الأروى ، قليلاً ما يرى " [أمثال الميداني : ٢٧] .

وقد أدى السجع – كما يرى – بطبيعته إلى المجانسة الازدواجية ، فكان الازدواج ، وربما صار يكتفي به وحده دون السجع أو مع سجع قليل ، مثل قولهم : " إن المنبت لا أرضاً قطع ، ولا ظهراً أبقى " ، ومثل قول الأنصاري " أنا جذيلها المحكك وعذيقها المرجب " .

ثم جعل الناظم في المرحلة الثالثة يحكم المزاوجة والتشجيع – كما يرى الدكتور عبد الله الطيب – بأن يتعمد الموازنة بين أجزاء الأقسام في مواضع التركيب النحوية وفي الهيئة الصرفية وفي الصيغة العروضية مثل قولهم " أمر

---

(١) انظر د/ عبد المجيد عابدين : دراسات تأصيلية في اللغة والتاريخ والأدب " نشأة الوزن المقفى عند العرب الأوائل ص ١٠ .

(٢) انظر السابق نفسه من ص ١ – ٣٤ ، ود/ عبد الله الطيب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٧٧٧/٢ ، د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ١٨٠ ، وصلاح عبد الصبور : رأي في بدايات الشعر العربي ، مجلة الشعر ، إبريل ١٩٦٥م .

(٣) انظر د/ عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٧٣٣/٢ .

مضحكاتك ، لا أمر مبكياتك " [أمثال الميداني : ٤٨] . وقولهم " أنت تئق وأنا مئق ، فمتى نتفق " [أمثال الميداني : ٣٢] .

ويرى د/ عبد الله الطيب أن مرحلة التكوين التي لابد أن يكون قد مر النظم العربي بها وهذه الأطوار تمثل مجتمعة مرحلة التكوين ، فالناظم عنده يتجاوز مرحلة مجرد الموازنة في الأقسام إلى تكميل الوزن نفسه حتى يصير كل قسيم مساوياً للآخر من جهة العروض .

وهذه الخطوة يزعم العقل أنها لابد أن تكون قد جاءت بعد أن درب الناظمون على الإتيان بقسيمين قسيمين متوازيين ، وثلاثة أقسام ثلاثة أقسام متوازية مثل قولهم : " إنه يحمي الحقيقة وينسل الوديقة ويسوق الوسيقة " فبتزيين ووشى وصنع قليل صار هذا إلى قولهم : إنه حامي الحقيقة نسال الوديقة ، سواق الوسيقة وعندما وصل الناظمون إلى هذا الطور خرجوا من مجرد التقسيم المتوازن إلى التقسيم الموزون إلى طريق الشعر التي عبدوها فيما بعد وسرعان ما كثر في كلامهم أمثال :

حامي الحقيقة .

آبي الهضيمة .

نسال الوديقة .

ناب بالعظيمة .

معتاق الكريمة .

وبعد التحوير والتشذيب صارت هذه الأقسام المسجوعة الموزونة أرصن وأحكم [1]. وبعد مرحلة الأسجاع الموزونة يكون بذلك قد سلك سبيل الشعر واهتدى إلى أولى خطوات الوزن الرصين ، ثم جعل يعمد إلى التسميط كلما جاء بأسجاع ثلاثة متوازية أتبعها سجعة تخالفها وتوافق أخرى تقع في موقعها بعد

---

(١) انظر د/ عبد الله الطيب : المرشد ٢/٧٣٤ ، ٧٣٥ .

ثلاثة أقسام مسجوعة تالية ، وليس لدينا من هذا النوع شيء يستشهد به ، ولكن لدينا أشعاراً تحمل آثاره قوية واضحة مثل قول أبي المثلم :

آبى الهضيمة .

ناب العظيمة .

متلاف الكريمة .

جلد غير ثنيان .

حامي الحقيقة .

نسال الوديقة .

معتاق الوسيقة .

لا نكس ولا واني .

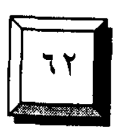
ثم أخذ الناظمون يعرفون البيت الكامل ، من طريق الأقسام التي كانوا يجيئون بها أسماطاً ، وعرفوا البيت الكامل ، بتطويل هذه الأقسام ، ثم أنهم لم يقدموا إقداماً جريئاً على نظم الأبيات الكاملة متواترة أول الأمر ، وإنما كانوا يجيئون بالأسماط ، ثم يتخلصون منها إلى أقسام أطول منها مستعملين السجع والازدواج بلا سجع ، ثم يتخلصون بعد ذلك إلى البيت الكامل [١] .

نقد نظام الخليل ووصفه بالقصور :

كان من نتائج الدراسات التقابلية والمقارنة ، والاستعانة بهذين المنهجين ووسائل تحليلهما ووحدات القياس التي استعملتها هذه المناهج أن قامت مجموعة من الدراسات حاولت ولا تزال دراسة موسيقى الشعر العربي بعدة طرق تعتمد كلها على وصف عروض الخليل بالتقليدية والذهنية والقصور .

---

(١) انظر د/ عبد الله الطيب : المرشد : ٧٣٧/٢ .



وإن كانت لا تنفي تناسب علمية هذا العلم بمقارنته بحياة العلوم في العصر العباسي بخاصة ، وتهدف هذه الدراسات إلى فتح الباب للاجتهاد الوزني والنغمي والجمالي للشعر العربي الحديث ، مثلما حاول بعض الدارسين القدامى إثبات بحر المتدارك مثلاً أو رفض دائرة المشتبه وعدها دائرة مغلقة من بحري [الرجز والرمل] بتحويل الوتد المجموع إلى وتد مفروق .

كما رفضت بعض الآراء البحور المهملة للأسباب نفسها ، أي أسباب تمس النظر الفعلي لحقيقة استعمال البحور الشعرية ، وليس لإمكانات يمكن أن تستعمل [1] .

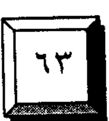
كما رأت أن علم العروض يعتمد على الرياضة الذهنية في التقسيم الصوتي لموسيقى الشعر العربي وهذا التقسيم الصوتي يبحث عما أهله الرواة من أوزان وردت في الشعر العربي ، والعروضيون يطلقون على ما يعثرون عليه من أوزان استدراكاً على الوزان التي حددها الخليل ، ويمثل بحر المتدارك على المشهور عند العروضيين هذا النوع ، وبالتالي يدخل في ذلك ما يستنكرونه من بحور خليلية لعدم عثورهم على نماذج منها في الشعر القديم ، كما يذهب نقاد العروض من المعاصرين إلى أن رواية أبيات من الشعر القديم لا تثبت صحة الوزن وشيوعه والاعتراف به [2] .

والبحث في هذا الميدان لم يخرج في جملته عن أحد سبيلين أو اتجاهين : أما أولهما فاتجاه يبغي أصحابه تهذيب عروض الخليل وتيسير السبيل إلى فهمه بلا خروج عما سنه الخليل من سنن وما أبدع من مصطلح ، ويتسم هذا الاتجاه بسمة تعليمية تقنع بتلقين النشء المبادئ والتدريب ما يعينهم على معرفة البحور وتقطيع الأبيات وتحديد ما يعرض لها من زحافات وعلل .

---

(1) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٦ .

(2) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٨٥ .



أما أصحاب الاتجاه الآخر ، فقد نصبوا أنفسهم لغاية أصعب مراماً ، وأبعد إذ تراجعت لديهم الغاية التعليمية وإن لم تتوار لتفسح الطريق للتفسير والتحليل وأحياناً لاقتراح البديل [١] . ولنتلمس أسلوب الاتجاه النقدي الموجه إلى العروضيين ومنهجهم بمرحلتيه نقد نظام الخليل ثم عرض أنظمة بديلة .

وكل من د/ أنيس ود/ عبد الله الطيب ود/ شكري عياد قد اتخذ أسلوباً جديداً في دراسة العروض ومنهجاً يختلف عما كان عليه دارسو العروض .

وتعد محاولاتهم نماذج نقدية تمثل مرحلة من مراحل النقد العروضي الموجه إلى منهج العروضيين [٢] . وقد أخذت الدراسات تحاول استكشاف أنساق وأبنية جديدة مخالفة للمفاهيم الخليلية عن إيقاع الشعر العربي ، أو تحاول [وضع بديل جذري لعروض الخليل] ، ونستطيع تصنيف تلك المحاولات والدراسات في قسمين : أولهما : قسم يدعو أصحابه إلى أن يستبدل نظام التفعيلات الخليلي بنظام المقاطع اللغوية .

والآخر : قسم أكثر طموحاً يسعى أصحابه إلى استبدال الطبيعة الكمية لإيقاع الشعر العربي بإثبات الطابع النبري لذلك الإيقاع .

ومن أصحاب الاتجاه الأول الدكتور / إبراهيم أنيس وتابعه فيه آخرون كثيرون ، وأول ما نشير إليه بصدد هذا الاتجاه هو أن التصنيف المقطعي يتم من خلال المنظور الخليلي الكمي لإيقاع الشعر العربي ، بل نستطيع أن نقول من خلال التفعيلات ذاتها ، كما أننا لا نرى فارقاً كبيراً بين اتخاذ التفعيلة واتخاذ المقطع وحدة لقياس الإيقاع ، أضف إلى ذلك أن مفهوم أصحاب هذا الاتجاه للزحافات والعلل فيه قدر من الاضطراب المنهجي فهم يرون إنه إذا كان عمل الزحافات هو تغيير ثواني الأسباب ، إما بتسكين متحرك أو حذف ساكن أو

---

(١) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ص ٢٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م .

(٢) انظر د/ عبد الرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ص ٣٩٦ .

متحرك ، فإن هذا يعني أنها تؤدي إلى جعل مقطعين قصيرين مقطعاً طويلاً أو قلب مقطع طويل إلى مقطع قصير .

وهذا التصور لا يذكر فيه البديل المقطعي للزحاف الذي يحذف فيه حرف متحرك ، وهو حذف مقطع قصير وهذا الحذف يقلل كثيراً من ثبات النظرية ، ذلك أن المقطع في مثل هذا التصور يمثل وحدة إيقاع أساسية ، وتعرضه المستمر للحذف تارة أو الثبات تارة أخرى أمر غير طبيعي ، وهو يدلنا على أن المقاطع وحدها لا تكفي لكي تكون وحدة لقياس إيقاع الشعر العربي ، بل ينبغي أن تتضام تلك المقاطع في وحدة أخرى كالتفاعيل ، أما العلل فهي إما تزيد السبب مقطعاً طويلاً أو تنقصه أو تزيده مقطعين قصيراً وطويلاً أو طويلاً وقصيراً .

فالحذف أو الزيادة أمران مقبولان في العلل ؛ لأنها تلزم ولا تحدث إلا مرة أو مرتين على الأكثر في البيت الأول من القصيدة ، لكن هذا التبسيط لا يصلح إذا كنا نريد الحصول على تصور وصفي دقيق لإيقاع الشعر العربي .

لقد أفادتنا نظرية المقاطع في التخلص من خطأ المساواة بين الصائت الطويل والصامت الساكن ، لكنها لم تفد شيئاً في التخلص من المنظور الكمي للشعر ، كما أنها لم تجد شيئاً في النظر إلى الإيقاع بوصفه عنصراً من العناصر اللغوية المكونة للشعر ومن أهمها العنصر المعجمي والنحوي والدلالي [1] .

وعلى هذا النهج وجه الدكتور شكري عياد نقده إلى العروضيين في " موسيقى الشعر العربي " [2] ، وقد صنع د/ شكري عياد ذلك ؛ لأنه وجد أن صنع العروضيين يتفق مع مناهجهم اللغوية العامة ، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قاعدة إذا وجدوه " أقيس " أي أكثر انسجاماً مع البناء النظري الذي أقاموه ، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أو عدوه شاذاً إذا لم يتفق مع ذلك البناء النظري ، كان هذا شأنهم في النحو واللغة ، فلا عجب إذا اتبعوه في

---

(1) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ص ٢٦ .

(2) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٥ .

العروض أيضاً فأسقطوا أوزاناً وردت عن العرب ؛ لأنها لا تتفق مع قواعدهم النظرية وأثبتوا أوزاناً أخرى تمحلوا لها الشاهد أو اصطنعوه ؛ لأنها تتفق مع هذه القواعد .

ثم يذهب الدكتور شكري عياد إلى أن قواعد العروض العربي يمكن أن تلحق بالنحو ، وتدرس على أنها جزء متمم له ، ولكن تعميق البحث في هذه القواعد لا يكون بتفصيل القواعد نفسها ، فإن ذلك مدعاة للتعقيد والعقم ، وإنما يكون بوضع هذه القواعد في سياق أكبر منها [١] .

وعند المستشرقين أيضاً نجد " فايل " يصرح بأن في العروض العربي خطأ أساسياً يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إهمالها للحركات ، وقد حاول العروضيون العرب – كما يقول – التغلب على ذلك بفكرة الأسباب والأوتاد ، ولكن هذه الأسباب والأوتاد ليست هي عناصر الإقدام ، وإنما عنصرها هي المقاطع الطويلة والقصيرة التي يمكن أن تمثل في العربية بالحرف المتحرك " ل " والسبب الخفيف " قد " [٢] .

وفات " فايل " أن نظام الزحافات والعلل لا يهمل شأن الحركات كما زعم مما يدل على أن علماء العربية يوردون ما يدركه هو ، بل ما لا يدركه هو وهو أن لكل مسألة منهج خاص لعلاجها وطريقة خاصة في تحليها ووحدات أساسية في قياسها .

وترى دائرة المعارف الإسلامية أن المادة التي أقام عليها علماء العروض علمهم تحتاج أيضاً إلى إعادة النظر ، فالبناء النظري للعروض الخليلي قد أدى إلى مخالفة الواقع في نواحٍ كثيرة .

---

(١) انظر د/ شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ص ٢٧ .

(٢) انظر السابق نفسه ص ١٣ .

فالدوائر التي ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل في أحد عشر بحراً من ستة عشر [١] ، ولكن على عكس ما تراه دائرة المعارف الإسلامية ، ففي طريقة الخليل منهج عقلي عميق أعان الخليل على تصنيفه للشعر العربي وأعان الدارسين من بعده على حسن التفكير وامتلاك أدوات للتحليل .

لهذه الأسباب مجتمعة ، يمكن أن نجمع العروض العربي ، وأن نفككه في أشكال مغايرة لما وضعه الخليل بشرط تفهم العلامات الصوتية والنغمية بين المرسوم والمنطوق ، وبين المتشابه والمختلف من العناصر الصوتية : الصوت ، والمقطع ، والتفعيلة ، بل يمكن مزج البحور وقلبها والاستفادة من البحور المهملة داخل الدوائر الخليلية ، بل يمكن الاستفادة من الأشكال والأضراب المتعددة للبحر الواحد والأوزان النادرة لبعض النتف أو الأبيات التي قالها شعراء كبار ، وليست على أوزان الخليل .

وهذا ما فعلته الدراسات العروضية والصوتية والنغمية للخليل من ناحية ، وللشعر العربي من ناحية أخرى ، حتى وصل الأمر إلى الدراسة الرقمية والدراسة الرياضية عند د/ أحمد مستجير [٢] تجاوباً مع الأساس الرياضي والمنطقي الذي أقام عليه الخليل عروضه ، بل وصل الأمر – بالطريقة نفسها – إلى محاولة تحويل التفاعيل العشر الخليلية إلى تفعيلة واحدة [٣] ، وهناك قول يدعي القدرة على تحويل الدوائر الخمس إلى دائرة واحدة [٤] ، تحوي المستعمل

---

(١) انظر د/ شكري محمد عياد : موسيقى الشعر العربي ص ١٤ .

(٢) انظر د/ احمد مستجير : في بحور الشعر الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ، مكتبة غريب ، ط١ ، ١٩٨٠م ، ومدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ،القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧ ، وانظر كذلك جلال الحنفي : العروض تهذيب وإعادة تدوينه ، مطبعة العاني ، بغداد ١٩٨٧م .

(٣) انظر د/ إبراهيم أنيس ، مقال بمجلة الشعر ، يناير ١٩٧٧م .

(٤)انظر د/ أحمد كشك ، مقال بمجلة الشعر ، عدد أكتوبر ، ١٩٧٧م .

والمهمل ، وهناك محاولات لا تستجيب للمنطق الرياضي الخليلي ، بل تعمد إلى دراسة وضع البديل الجذري لعروض الخليل ، مثل محاولة د/ كمال أبو ديب محاولة للاعتماد على البنية النووية للعروض الخليلي والمقصود بها الاعتماد على جوهر العروض [الوتد المجموع] وهو الوحدة الثابتة في كل بحور الخليل ، وقد أسس د/ أبو ديب محاولته هذه على المحاولات السابقة له للدكتور محمد النويهي ودكتور شكري عياد ، وهي المحاولات القائمة على الاستفادة من المقطع الصوتي في تعريفه الحديث بغض النظر عن تسميته لدى الخليل .

وتعتمد هذه المحاولات على قياس العروض والقوافي العربية على الأعاريض والتقفيات الأوروبية .ويعتقد محمد العلمي وفقاً لما قاله " جوتهولد فايل" بأنه لم يعتمد المستشرقون الأوربيون كليةً على علماء العروض العربي ؛ لأنهم لم يدركوا السبب العميق وراء تعقيد نظامهم . فهم لم يدركوا سبب وضع الدوائر وسبب الانتقال من الأشكال النظرية للبحور إلى الأشكال الواقعية عن طريق نظام من التغييرات المقبولة ، يضاف إليها أن تصور العلماء العرب ، والطريقة التي يفسرون بها الظواهر الصوتية الإيقاعية ظلت غريبة عنها نهائياً . فهم يصفون الظواهر العروضية من الخارج من خلال التغييرات التي تصيب حروف كلمات البيت ، بينما كنا معتادين شرح مختلف الأشكال العروضية للشعر في كل اللغات عن طريق خصائص مقاطعها ، ولم نجد في نظام العلماء العرب أية إشارة تتحدث عن الطول والنبر في مقاطع الشعر العربي القديم .

وهكذا ظهر أننا لن نستطيع معرفة شيء منهم عن الطبيعة الواقعية للعروض العربي أي عن طريق التي ظهر بها إلى الوجود الإيقاع المميز للشعر العربي القديم [١] . وهذا يؤكد أن العروض العربي لا يزال قابلاً للدراسة ، وأن الكلمة الأخيرة لم تقل فيه ، كما يشير إلى ضرورة دراسة الفكر العلمي العربي

---

(١) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣م ، ص ٧ ،٨ . وقد نقل محمد العلمي هذا النص عن مادة عروض بدائرة المعارف الإسلامية ، الطبعة الفرنسية الجديدة ، ص ٦٩٣ .

الذي أنتج عروض الخليل والحضارة الإنسانية التي أفرزته ،أي دراسة الظاهرة العروضية بنيةً متولدةً عن بنية أُمّ هي الحضارة العربية بكل مكوناتها الروحية والعلمية والسلوكية .

بل إن هذه الأسباب هي التي دعت " فايل " نفسه لمحاولة استقراء عروض الخليل بعيداً عن آراء الآخرين ، فبدأ من فكرة الدائرة ؛ لأنها البنية الأم أو البنية الأساسية التي تفرعت منها البحور المستعملة والمهملة ، وما تفرعت إليه البحور عند الاستعمال الشعري الفعلي (١) .

وعلى هذا لخص المعاصرون ما رأوه من ثغرات في نظام الخليل فيما يلي:

أولاً : تطابق النظرة الخليلية كمياً بين الصائت والطويل مثل الألف والواو والصامت غير المتبوع بصائت ، وذلك مخالف لما استقر عليه علم الأصوات الحديث .

ثانياً : افتراض الخليل أن هناك أبنية إيقاعية مثالية انحرفت عنها الأبنية الموجودة فعلياً وواقعياً ، كما حدث ذلك مع كثير من البحور التي تباينت صورتها في الدائرة مع صورتها الموجودة في الواقع الشعري .

ثالثاً : لم تحاول نظرية الخليل وضع الوزن في مكانه بين عناصر البناء الشعري الأخرى الصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية .

وقـــد دعت تلك المآخذ كثيراً من الدارسين إلى ضرورة البحث في الأسس المنهجية التي يقوم عليها عروض الخليل (٢) .

---

(١) انظر د/ مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ص ١٦١ .
(٢) انظر رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ص ٢٥ .

فرضية الأنظمة البديلة :

وفـــي العصر الحديث محاولات لإعادة النظر في عروض الشعر العربي ، يهـــدف بعضـــها إلى التيســـير والتبســـيط ، ويهدف بعضها إلى مزيد من التعمق والتوســـع فـــي دراسة موسيقى الشعر خارج الحدود التي اقتصر عليها العروض العـــربي . والهدف من بعض هذه المحاولات غير واضح ، بل إن بعضها مازال تقليدياً في جوهره ، وإن كان ظاهره التجديد .

وفيمـــا يلي عرض لأبرز هذه المحاولات ، فقد اتجه عدد من الدارسين إلى تيســـير قواعد الخليل ، بتقليل عدد المصطلحات ، والتخفف مما لم يجدوا له فائدة تعليمية كالدوائر ، وترك الظواهر الشاذة كالحزم والخزم .

ومـــن هؤلاء : الدكتور إبراهيم أنيس ، والدكتور صفاء خلوصي ، وجلال الحنفي ، والدكتور رجاء عيد ، والدكتور عبد الهادي الفضلي وغيرهم [١] .

ويلاحظ أنهم لم يتفقوا على وسائل التيسير ، فالدكتور خلوصي مثلاً يتمسك بدوائر الخليل ، في حين يرى غيره التخلص منها [٢] .

وقـــدم لنا د/ أنيس مشروعه الجديد لإعادة النظر في بناء الأوزان الشعرية عـــلى ضوء ما روي فعلاً من قصائد منسوبة إلى شعراء معروفين وأن نتخير – كما يقول – من بين ما ذكره أهل العروض أحسن الأوزان وأكثرها شيوعاً تاركين تلك الأوزان الشاذة النادرة التي تنبو في الأسماع ولا نكاد نتذوق موسيقاها ..

---

(١) انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٥٩ وما بعدها ، ود/ صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية ، مطابع دار الكتب – بيروت – ط٤ ، ١٩٧٤م ، ص ٤٦٠ وما بعدها ، د/ رجاء عيد : دراسة موسيقى الشعر ١٩٧٩م ، القسم الأخير وهو بعنوان : العروض والقافية – ص ١٠٥ وما بعدها ، د/ عبد الهادي الفضلي : في علم العروض ، نقد واقتراح نادي الطائف الأدبي ، الطائف ، ١٣٩٩ هـ .

(٢) انظر د/ علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ص ٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

وقـــد وضـــع د/ أنيـــس في ما أسماه بمولد مشروع قواعد مبسطة ميسرة باستنباطه لتفاعيل جديدة لثلاثة عشر بحراً هي :

[١] فعولن .　　[٢] فاعلن .　　[٣] مستفعلن .

ثـــم بإضـــافة مقطع ساكن إلى كل من هذه التفاعيل الثلاث يمكن أن يشتق منها ثلاث أخرى هي :

[١] فعولاتن .　　[٢] فاعلاتن .　　[٣] مستفعلاتن .

وبذلـــك يـــتكن لنا ست تفاعيل واضحة الصلة بعضها ببعض سهلة التذكر والحفظ وبنى على ذلك الأبحر العشرة الأولى من هذه التفاعيل الست على الصور التالية :

[١] الطويل : فعولن + فعولاتن + فعولن + فعولاتن .

[٢] المتقارب : فعولن + فعولن + فعولن + فعولن " التام " .

فعولن + فعولن + فعولن " الناقص " .

[٣] البسيط : مستفعلن + فاعلن + مستفعلن + فاعلن .

[٤] الرجز : مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن " التام " .

مستفعلن + مستفعلن " المجزوء " .

[٥] السريع : مستفعلن + مستفعلن + فاعلن .

[٦] المنسرح : مستفعلاتن + مستفعلن + فاعلن .

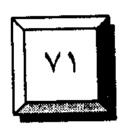
[٧] الخفيف : فاعلاتن + مستفعلن + فاعلاتن " التام " .

فاعلاتن + مستفعلن " المجزوء " .

[٨] المجتث : مستفعلن + فاعلاتن .

[٩] الرمل : فاعلاتن + فاعلاتن + فاعلن " التام " .

فاعلاتن + فاعلاتن " المجزوء " .



[١٠] المديد : أ – فاعلاتن + فاعلن + فاعلاتن .

ب – فاعلاتن + فاعلن + فاعلن .

أمـــا الـــتغييرات التي يمكن أن تطرأ على كل تفعيلة في هذه الأبحر والتي استساغها الشعراء وقبلوها ، فتختلف باختلاف مكان التفعيلة من الوزن ، فلكل من هذه التفاعيل حكم خاص حين تقع في حشو البيت أو في آخر الشطر الأول أو في خطر الشطر الثاني كما يلي :

فعولن : لها ثلاث حالات :

[١] حيــن تكــون فــي حشو البيت يمكن أن تتغير إلى " فعول " ومثل هذا التغيير كثير شائع وهو حسن الموسيقى .

[٢] حيــن تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصير " فعو " فقط . ونرى هذا كثير الورود في بحر المتقارب .

[٣] حيــن تقع في آخر الشطر الثاني أو بعبارة أخرى في أخر البيت يمكن أن تصير " فعول " أو " فعو " .

فعولاتن : نرى لها حالتين :

١ – حين تقع في آخر الشطر الأول يمكن أن تصيح " فعولتن " .

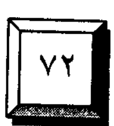
٢ – حين تكون في آخر البيت يمكن أن تصبح " فعولتن " أو " فعولن " .

فاعلن : لها حالتان :

١ – في حشو البيت وفي آخر الشطر الأول يمكن أن تصبح " فعلن " وهذا التغيير كثير شائع في الشعر العربي .

٢ – أما حين تقع في آخر البيت فنرى لها تغييرات عدة هي :

فعلن . فالن . فاعلات وفعلات . فاعلاتن وفعلاتن .



فاعلاتن : لها حالتان :

١- فـــي حشو البيت وفي آخر الشطر الأول ، وقد تصبح " فعلاتن " وهو كثير شائع له موسيقى حسنة جيدة .

٢ – أما في آخر البيت ، فقد تصبح " فعلاتن " و " فالاتن " .

مستفعلن : لها ثلاث حالات :

١ – في حشو البيت يكثر أن تصير " متفعلن " .

٢ – في آخر الشطر الأول قد تصير " متفعلن " و " مستعلن " .

٣ – أمـــا فـــي آخر البيت ، فلها عدة تغييرات هي " متفعلن " و "مستعلن " و " مستفلن " .

مســـتفعلاتن : وهـــذه التفعيلة لا تقع إلا في حشو البيت من بحر واحد وهو المنسرح وقد تصير " متفعلاتن " و " مستفعلاتن " .

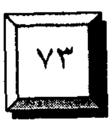
ثـــم عرض للقاعدة التي تعرف بها التغييرات الملتزمة وغير الملتزمة . اما الأبحـــر الـــثلاثة وهي الكامل والوافر والهزج فيذكر أنها تنتهي آخر الأمر إلى التفعيلات نفسها التي استنبطها ، فتفعيلة بحر الكامل " متفاعلن " تصير فـــي غالب الأحيان " مستفعلن " ، وتفعسلة بحر الوافر " مفاعلْتن " تصير في غالب الأحيان " مفاعلتن " وهي التفعيلة " فعولاتن " نفسها ، أما الهزج فهو شبيه بمجزوء الوافر ووزنه : فعولاتن + فعولاتن

يقـــول د/ أنيس بعد عرضه لهذا المشروع " لسنا إذن نبالغ في شيء حين نؤكد أنهم ن الممكن بعد دراسة وبحث أن نستنبط نظاماً جديداً لأوزان الشعر يكون أيسر وأسهل مما ألفناه في كتب العروض " [١] .

فحـــاول الدارســـون المعاصرون تسهيل النظام بإعادته إلى أصول جذرية أقل تعقيداً ، ولدينا دراسات هي :

---

[١] انظر د/ إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١٤١ .



[١] دراســة د/ محمد طارق الكاتب [١] : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية .

[٢] د/ أحمــد مســتجير : فــي بحور الشعر ، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ، وله أيضاً مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي .

[٣] د/ كمــال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن . وجدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر [٢] .

وحــاولت هــذه الدراسات تسهيل العروض أو فهم الأسس التي بناها عليه الخليل ، ورغم الجدية الواضحة فيها ، إلا أنها قبلت معطيات نظام الخليل النظري بشــكلٍ عام ، وأسس عمله الجذرية ، وحاولت إما فهم هذه الأسس أو إنقاص عدد الوحدات التي تشكل بحوره ، أو تسهيل نظامه بإلغاء دوائره .

وتــتجه محاولة الدكتور محمد طارق الكاتب [٣] ، إلى التيسير وإلى تهيئة المــادة العروضــية حــتى يمكــن معالجتها باستعمال الحاسب الآلي ، ولكن هذه المحاولة تنهج نهجاً مخالفاً لما سبقها من أعمال .

يترجم د. الكاتب الحركات والسكنات إلى أرقام ، فيجعل المتحرّك " صفر " والســاكن " ١ " ، وعن طريق الأرقام يمكن معرفة التفعيلة والبحر ، وقد استعمل طــريقة حسابية تجعل للتفعيلة قيمة عددية واحدة سواء أكانت سالمة أم مزاحفة . فالتفعيلة (مستفعلن) مثلاً تتحول إلى الأرقام [١٠ – ١٠ – ١٠٠] وهذه تتحول إلى [٢ – ٢ – ٤] تبعاً لجداول أوردها د. الكاتب ، تخضع لكل رقم ثنائي مقابلاً

---

(١) د/ محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، مطبعة مصلحة الموانى العراقية – البصرة – ط١ ، ١٩٧١م ، ص ٢٧ ، ٤٦ .

(٢) د/ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ١٩٧٩م ، ١٩٨١م .

(٣) انظر د/ محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، ص ٢٧ ، ٤٦ .

من الأرقام العشرية ، فإذا تحولت بالخبن إلى (متفعلن) حذف الرقم الدال على الساكن الأول ، فتصبح الأرقام الدالة على التفعيلة المزاحفة [١٠٠ ١٠٠] أي (١٠٠ – ١٠٠) ، وهذه تتحول إلى (٤ – ٤) .

وهكذا نجد أن حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة السالمة هو حاصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة نفسها بعد مزاحفتها .

ولكن هذه العملية الحسابية لا تطّرد على الوتيرة نفسها ، فالأمر يختلف حين يكون الزحاف في آخر التفعيلة ، فمثلاً " فعولن مفاعيلن " في الطويل تمثّل بالأعداد على هذا النحو :

	فعولن		مفاعيلن		
	١٠٠	١٠	١٠٠	١٠	١٠
أي	٤	٢	٤	٢	٢

وعندما تقبض " فعولن " تتحول إلى " فعول " ، فتكون التفعيلتان والأرقام كما يلي:

	فعول	مفاعيلن		
	١٠٠	١٠٠	١٠	١٠
أي	٤	٨	٢	٢

أي أنه اضطر إلى إضافة الصفر في آخر التفعيلة الأولى إلى المائة في أول التفعيلة الثانية ، وإلى معاملة التفعيلتين كأنهما تفعيلة واحدة ، حتى تظلّ عملياته الحسابية صحيحة .

ومن ناحية أخرى ظنّ د. " الكاتب " أن بعض الزحافات تأتي دائماً في الحشو ، أي أنها لا تكون في العروض ولا في الضرب . وهذا غير صحيح ، فالقبض مثلاً يأتي في عروض " المتقارب " ، والكف يقع في عروض " الهزج " ، والمؤلف لم يضع ذلك في حسابه ، فلم يدلنا على طريقة حساب التفاعيل في هذه الحالة .

ومـن ناحيـة ثالثة نجد زحافات لا تخضع لهذه الطريقة ، وهي الزحافات الـتي تصـيب حـرفاً متحركاً بالتسكين أو الحذف [الإضمار والعصب والوقص والعقل] .

أي أن حاصـل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة السالمة لا يساوي اصل ضرب الأرقام الدالة على التفعيلة المزاحفة في كل الحالات [١] .

وعمـل د. محمـد طـارق الكاتب أظهر الانتظام الرياضي لأوزان الشعر العـربي ، وقابليـتها للتحليل على أساس الأرقام الثنائية ،و هو يعد تسجيلاً علمياً أميناً لكلّ ما قاله الخليل ، فالدكتور الكاتب ، كما تقول مقدمته يجعل " أبسط طلاب المرحـلة المتوسـطة أو الـثانوية يعرف البيت وبحره ونوعه ، بتحويل الحروف المتحركة والساكنة إلى أرقام ثنائية وعشرية ثم الرجوع إلى الجداول الملحقة ، كما يرجع إلى جداول اللوغاريتمات " [٢] .

وقـبول الخـبن والطي والقبض والكف جميعاً في الصدر والعجز عنده لا يغير في عدد الأحرف المتحركة فيها ، وبمعنى آخر يبقى عدد الأصفار الموجودة بالأرقـام الثـنائية ثابـتاً ، ومن هذا يمكننا القول بأن الأذن العربية التي اعتادت الشعر العربي تقبل حذف حرف ساكن بين آن وآخر دون اعتباره ملزماً في حشو الصـدر أو العجـز ، مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتاً ، أما عند تطبيقه على العروض ، أو الضرب فيصبح عندئذ ملزماً [٣] . هكذا رأى نظامه الجديد .

ومـن نـتائج إخفـاق د. محمـد طارق الكاتب في إدراك الدور الجذري لعـروض الخـليل فـي تحليل أوزان الشعر العربي أنه ، في دراسته التطبيقية ، يخطئ وصف أبيات عديدة وتقسيمها إلى تفعيلاتها المكونة .

---

(١) انظر د/محمد طارق الكاتب:موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص٥٥، ٥٦.

(٢) انظر السابق نفسه ص ١٢من المقدمة التي كتبها مصطفى جمال الدين .

(٣) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ٥٥ .

وفي تحليله للأبيات التالية ما يوضح هذا الخطأ :

١ – أقفر من أهله ملحـــــــــــوب فالقطبيات فالذنوب [1]

[– ٥ ––– ٥ ––– ٥– ٥ – ٥ – ٥ – ٥ – ٥ –– ٥ – ٥ –– ٥ –– ٥ – ٥ – ٥]

تمييــز المــتحركات والسواكن هنا مضطرب ؛ لأنه قائم على تغافل قاعدة أساسية فـــي العروض وهي أن [الهاء] المتحركة بعد متحرك يجب أن تشبع ، والإشباع فـــي [أهله] يؤدي وظيفة جذرية هي توفير النواة [–– ٥] وعدم الإشباع يؤدي إلى إلغـــاء هـــذه النواة ، وبالتالي إلى تقسيم البيت إلى أجزائه بطريقة مضطربة ، وهذا ما يفعله د. الكاتب ، فهو يصف البيت بالأرقام العشرية كما يلي :

[٢ ٨ ٢ ٨ ٢ ٢ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٤ ٢]

معتبراً [أهله ملـــ] تفعيلة واحدة مؤلفة من [٢ ٨] ، ويقرر على هذا الأساس أن الشطر " يتطابق مع الأوزان التي بيناها " [2] .

[– o – – – o / – o – – o / – o – o – o / – o]

[– o – o – – o / – o – – o / – – o – o]

أي : [٣١ ١ ٢ ١١ ١] [٢١١ ٢١ ١٢]

والسبب [– ٥] يرمز له بالرمز [١] والوتد (–– ٥) يرمز له بالرمز (٢) والفاصلة (––– ٥) بالرمز (٣) عند د. أبي ديب . وبطريقة د. الكاتب

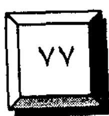
[٢ ٨ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢] [٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٤]

والذي يرمز للسبب بـــ (٢) و الوتد بـــ (٤) والفاصلة بـــ (٨) .

---

[1] انظر جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي ، جمهرة عبيد بن الأبرص ، ص ١٧٣ ، ١٧٤ ، ط دار صادر بيروت ١٩٦٣م .

[2] انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ١٠٠.



وهكـــذا يظهر تناسق الشطرين شبه المطلق [لأن ثمة خلافاً في العروض والضـــرب] ، هذا التناسق الذي غاب عن البيت في شكله الذي يقترحه الكاتب ، ويظهـــر هذا التناسق أن البيت من مخلع البسيط ، أما وصف د. الكاتب له فيحيل نسبته إلى مخلع البسيط ، مع أن الكاتب ينسبه فعلاً إلى هذا البحر .

٢ – يا رب ماء وردت آجن   سبيله خائف جديب

يفعل د. الكاتب هنا بالشطر الثاني من البيت ما فعله في [أهله ملحوب] ، واصفاً إياه كما يلي [1] :

" سبيله خائف جديب "

[o – o – – o – –   o – – – o – o – –]

[٢   ٤   ٤   ٨   ٤]

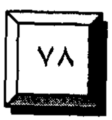
ولا يتأثر وصفه للبيت بعدم إشباع [الهاء] ؛ لأنه همه الأول إحصاء عدد المتحركات ، وهذا العدد لا يتغير سواء أشبعت [الهاء] أم لم تشبع .

عـــلماً بأن طريقة الخليل لا توقع المبتدئ في مثل هذه الأخطاء ؛ لأنها تقدم عـــلى الوفـــاء بوحداته وهي السبب والوتد والفاصلة وإكمال التفعيلة ، فإذا احتاج اكـــتمال التفعيلة إلى الإشباع تم الإشباع وإذا كان اكتمال التفعيلة في غنى عن هذا الساكن لم يحدث الإشباع بشرط أن تحتاج التفعيلة إلى ساكن ، فإذا توفر في الكلمة التالية لم يلجأ الدارس إلى الإشباع ، بينما تؤدي طريقة الأرقام إلى الاسترسال في وضـــع الأرقام حتى وإن أدى إلى الخطأ في النهاية وعدم الانتظام أو التماثل بين الشطرين .

٣– وبدلت منهم وحوشاً   وغيّرتْ حالها الخطوب

---

(١) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ١٩٨.



فـــي هـــذا البيت ، حيث يتوفر انتظام مطلق بين الشطرين ، يبلغ تخبط د. الكاتب ذروته ، فهو يعد الشطر الأول مؤلفاً من [٤ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢] والشطر الثاني مؤلفاً من [٤ ٤ ٤ ٢ ٤ ٢] .

ولا يضـــيع بهذا انتظام البيت فقط ، بل يستقي منه قاعدة نظرية عن تركب الـــبحر مـــن شـــطرين أحدهمـــا يتألف من [٩] متحركات والآخر من [١٠] متحركات ، ويصف الشطر الأول بأنه " شاذ " [١] .

وواضح أن هذا الاضطراب يعود إلى أن د. الكاتب يختار القراءة [منهمْ] بالســـكون على [الميم] مع أنه يتنبه إلى إمكان قراءة [منهمُ] بإشباع [الميم] ، وليس في نظامه ما يفرض إحدى القراءتين .

فالضـــوابط الـــتي تـــتوفر في نظام الخليل معدومة في دراسة د. الكاتب ، وتتضح هذه النقطة في قراءته للبيت التالي [حيث يقرأ " وهْي " بسكون [الهاء] ، ثـــم يحصى عدد المتحركات ، ويقبل الناتج رغم الاضطراب الواضح فيه ، ولا يـــتوقع طـــبعاً أن يتســـاءل د. الكـــاتب عن أسباب الاضطراب لغياب أي ضابط لامتحان سلامة التحليل .

٣- فنفضت ريشها وولت وهي من نهضة قريب

تبعاً لقراءة د. الكاتب [٢] يتألف الشطر الثاني من :

[o – o – – o – – o – o – – o –] ، مخالفاً تركيب الشطر الأول

[o – o – – o – – o – o – – – –]

والواقع أن الشطرين متحدا الهوية الإيقاعية ، وأنهما يتركبان كما يلي :

[– o – – / o – – ٥ – / o – – – –]

[o – o – – / o – – o – / o – – – –]

---

(١) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ١٩٣ – ١٩٤ .

(٢) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ٢٠١.

لكـــن اكتشـــاف هـــذا الاتحاد مشروط بقراءة الشطر الثاني قراءة معينة ، بتحريك [الهاء] من [هي] بالكسر .

ومـــن العجـــب أن د. الكاتب رغم تدريبه العلمي ، يعامل بعض الظواهر بطريقتين مختلفتين دون مبرر إطلاقاً [١] ، فهو يشبع [الهاء] كتابة في [حرده] ، ولكـــنه لا يشبعها في [نحوه] من البيت التالي [رغم أنها في الموضعين تمتلك الخصائص الموضوعية ذاتها] :

٤ – فنهضت نحوه حثيثاً وحردت حرده تسبب

وهو بذلك يهدم إيقاع البيت تماماً ، مع أنه إيقاع منتظم في الشطرين ، وهو إيقاع مخلع البسيط [٢] .

ويســـتنتج د. الكاتب ، رغم ذلك ، أن عبيد بن الأبرص يعمد إلى إبقاء عدد الأحـــرف المـــتحركة واحداً في الشطرين ، وأنه بذلك يخالف الشعر الذي يخضع بـــنظام الخـــليل الـــذي يعـــتمد عـــلى " تماثل إيقاع الأحرف المتحركة والأحرف الساكنة " [٣] ، وما يقوله د. الكاتب طريف لكنه ليس سليماً .

لعل أحسن ما يؤكد سلامة النقد الموجه هنا إلى عمل د. الكاتب لاخفاقه في التحـــليل ؛ لأن تركيزه على عدد المتحركات في نسبة بيت شعري إلى بحر دون آخـــر يقود إلى نتيجة متوقعة هي الاضطراب في نسبة كثير من الأبيات ، لتساوي عـــدد مـــتحركاتها وإمكان نسبتها لذلك إلى كثير من بحر أو بحرين و د. الكاتب يدرك كما هو واضح أن ثمة بحوراً تتساوى فئات على أساس عدد المتحركات في كل فئة ، لكنه مع ذلك لا يدرك أن هذه الحقيقة تهدد سلامة عمله كله .

---

(١) انظر د. محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ص ٢٢٩.

(٢) انظر السابق نفسه ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

(٣) انظر السابق نفسه ص ٢٠٤ .

كمـــا أن ثمة حقيقة أخرى تهدد هذه السلامة ، هي أن البحر الواحد قد يتخذ أشكالاً يتغير فيها عدد المتحركات فيه ، كما يظهر جداول الكاتب نفسها (١) .

واســتعمل الدكــتور أحمـــد مستجير في كتابه " في بحور الشعر " الأدلة الــرقمية لبحور الشعر العربي نظاماً خاصاً من الرموز رمز له بأرقام ، ولكنه لم يصـــنع نظاماً خاصاً من التقطيع ، ولم يضع مصطلحات جديدة ولم يبتكر وحدات جديدة ، بل اعتمد على نظام الخليل نفسه وعلى وحداته ومصطلحاته ، فلم يستعن عـــن الســـبب أو الوتد ، بل قسم أنواع البحور وفقاً لورود الأسباب إلى المجزوء والـــتامة وهي هكذا عند الخليل والعروضيون العرب ، وتقسيمه هذا يشبه إلى حد كبير التحليل المقطعي .

وكـــتب العروض تستعمل التفعيلة الرباعية لتعني تفعيلة ذات أربعة حروف مـــثل [فعلن] والتفعيلة الخماسية لتعني تفعيلة ذات حروف خمسة مثل [فاعلن و فعولـــن] .. وهكـــذا ، ولكن د. أحمد مستجير وصف التفعيلة بعدد الأسباب التي تكونهـــا وليـــس بعدد حروفها وعنى بالتفعيلة الرباعية ، التفعيلة التي تتألف من أربعـــة أســـباب خفيفـــة – أي أربعة حروف متحركة كل منها متلوّ بحرف ساكن والتفعيـــلة عـــنده هـــي [مفعولاتنْ] ودليلها الرمزي [– o – o – o – o ، إذا رمز للمتحرك بالرمز [–] وللحرف الساكن بدائرة [٥] .

كمـــا أمكن تقسيم هذا العدد من الأسباب إلى أربع تفعيلات ثلاثية ، كل منها مكون مـــن ثلاثـــة أســـباب خفيفة ، وتكون التفعيلة القاعدية هنا هي [مفْعولن] ، ودليلها الرمـــزي هو [– o – o – o] بمعنى أن الشكل الأساسي أو القاعدي للشكر ذي التفعيلات الثلاثة الرباعية سيكون :

مفعولاتن	مفعولاتن	مفعولاتن
– o – o – o – o	– o – o – o – ٥	– o – o – o – o

(١) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية لشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ١٤ .

وللشطر ذي التفعيلات الأربعة الثلاثية سيكون :

مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن [1]

o – o – o – o –　o – o – o – o –　o – o – o – o –　o – o – o – o –

وهـــنا تصبح الوحدة الأساسية للتحليل عند دكتور مستجير هي السبب وأخذ يتصرف في سواكن هذه الأسباب ، بحيث تحقق ما يريد من وضع أرقام بعينها مع كل تفعيلة ، بحيث يكون لكل تفعيلة رقم بعينه ، فيكون للشكر ثلاثة أرقام الفرق بيـــنها ثابت وهو الرقم [٤] وقد حدث ذلك في الهزج ، فكانت أرقامه [١ ، ٥ ، ٩] ، وظلت هذه النسبة في بحر الرمل ، فكانت أرامه [٢ ، ٦ ، ١٠] كما ظلت ثابتة في الرجز فهي [٣ ، ٧ ، ١١] ، وهذا هو الضابط الصحيح في فكرته التي أراد أن يحققهـــا مـــن خـــلال دائرة المجتلب التي تضم الأبحر الثلاثة ، ولكن أين الجديـــد فـــي نظام التحليل وأين طريقة الاستغناء عن وحدات الخليل وأين الأرقام البديـــلة عن وحدات الخليل وأين السهولة التي يمكن أن تكن هدفاً من وراء البحث عن بديل لنظام البحث أو طريقة التحليل المعتادة .

وعند إرادته وضع أدلة رقمية لبحور الصافية ذات التفعيلات الرباعية بدأ بالتفعيلات الرباعية الثلاث المكونة للشكر ، فحذف من كل منها حرفاً ساكناً واحداً وفـــي موضع ثابت لينتج له شطر به اثنا عشر حرفاً متحركاً وتسع حروف ساكنة وأطلق على السبب محذوف الساكن اسم السبب المميز .

فإذا حذف الحرف الساكن الأول من كل تفعيلة نتج

o – o – o – –　o – o – o – o –　o – o – o – –

١　٥　٩

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهذا هو شطر بحر الهزج التام ، وفيه حذف الحروف الساكنة للأسباب [١ ، ٥ ، ٩].

---

(1) د. أحمد مستجير في بحور الشعر ، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ص ١٦ ، ١٧ .

وبـــذا سيكون الدليل الرقمي لبحر الهزج هو [١ – ٥ – ٩] (وطبيعي أن دليل الشطر الثاني لابد وأن يطابق الأول) .

فـــالدليل الرقمي للبحر إذن يمثل توالي أرقام الأسباب التي حذف ساكنها ، أي الأســباب المميــزة ، أي هو متوالية رياضية حدودها أرقام الأسباب محذوفة الساكن .

وإذا ما حذف الحرف الساكن الثاني من كل تفعيلة فسيكون الناتج :

- o – o – o – o   - o – o – o – o   - o – o – o – o

٢   ٦   ١٠

وهـــذا هو شطر بحر الرمل ، والدليل الرقمي لهذا البحر إذن هو [٢ – ٦ – ١٠] .

أما إذا حذف الحرف الساكن الثالث من كل تفعيلة فسيكون الناتج :

- o – o – o – o   - o – o – o – o   - o – o – o – o

٣   ٧   ١١

وهذا هو شطر بحر لارجز ، ودليله الرقمي سيكون [٣ – ٧ – ١١]

هـــذه الـــبحور هـــي بحور " دائرة المجتلب " ، وهي بالترتيب : الهزج ، والرمل ، الرجز [١] .

وعـــد هـــذه الـــبحور بحوراً أساسية أمكنه أن يصنع أدلتها الرقمية مرتبة كالتالي :

الهزج [مفاعيلن] : ١   ٥   ٩

الرمل [فاعلاتن] : ٢   ٦   ١٠

الرجز [مستفعلن] : ٣   ٧   ١١

---

(١) انظر د. أحمد مستجير : في بحور الشعر ، الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربي ص ١٩ .

ويرى أنه من خلال مزج هذه البحور أن نستخرج الكثير غيرها من البحور " غير الصافية " أو البحور " المختلطة " [1] .

وهو بهذا من لم يأت بجديد ، بل زاد الأمر تعقيداً إذ إنه من خلال المتحرك والساكن أو السبب والوتد أمكن تشكيل كل الأنساق الإيقاعية من خلال الشعر العربي دون اللجوء لمثل هذا التعقيد والتعديل الذي نجريه على تفعيلات الخليل ، ولماذا التعديل في أنساق الخليل الإيقاعية إذا كانت تؤدي الغرض .

وليست عاجزة عن وصف الشعر العربي ولا أرى في هذه المحاولة إلا الرياضة العقلية .

ولم يستطع الدكتور مستجير أن يخضع بحري الوافر والكامل [2] لأدلته الرقمية وأخذ يتلمس الحل ؛ وذلك من خلال التشابه الذي يقع بين [مفاعلتن] و [مفاعيلن] وذلك من حدوث زحاف العصب وكذا التشابه الذي يمكن أن يقع بين متفاعلن و مستفعلن من خلال زحاف الإضمار أي تسكين المتحرك في الشكلية ، وهذه العملية تعد محاولة منه للهروب من وضع أدلة رقمية لتفعيلتي الكامل والوافر بأن يحيلنا إلى الأدلة الرقمية لبحري الهزج والرجز في الدائرة السابقة ، فيريح نفسه من العناء الذي تجمله العرب البسطاء عندما كانوا يعلمون أولادهم فن التنعيم ، فيستعملون وحدتين هما [نعم] و [لا] وتعني الأولى وتد [-- ٥] والثانية سبب [- ٥] أو تقدران بهاتين الوحدتين .

فببساطة شديدة يمكن تخليق تفعيلة الوافر من البدء بنعم تعقبها نعمٌ منونة أي [نعم نعمن] أي مفاعلتن وعند عكسها تصبح [نعمن نعم] أي متفاعلن .

أما عن البحور ذات التفعيلات الممتزجة ، فقد حاول الدكتور مستجير أن يشكلها من خلال بحور دائرة المجتلب [3] ، وذلك عن طريق التعديل في السباب

---

(1) انظر د. أحمد مستجير في بحور الشعر ص ٢٢ .

(2) انظر السابق نفسه .

(3) انظر السابق ، ص ٢٧ - ٤٤ .

وتبعاً لذلك تختلف الأرقام على أن هذا الأمر لم يخرج عن نطاق استعمال عدد من تفعيلات الخليل هي فعولن من المتقارب ومفاعيلن من الهزج وفاعلن من المتدارك وسـمتفعلن مـن الرجـز وفاعلاتن من الرمل ، مفعولن ومفاعيلن تؤلف الطويل ومسـتفعلن وفاعلن تؤلف البسيط ، وفاعلاتن ومستفعلن تؤلف الخفيف ، ومستفعلن وفاعلاتن تؤلف المنسرح ، وفاعلاتن وفاعلن تؤلف المديد .

غيـر أن الدكتور مستجير أجرى التعديل على تفعيلات الخليل حتى يحصل على أدلته الرقمية لكنه في الوقت نفسه لم يستعمل نظامه المعدل في التقطيع ، بل لجـأ فـي الـتقطيع إلى نظام الخليل ؛ وذلك لأن الشعر العربي المراد تحليله ذو مقطوعيـة لـنظام الخليل وليس لغيره ، إذن تنحصر محاولة الدكتور مستجير في البحث عن طريقة لتشكل البحور من أبسط عدد ممكن من الوحدات أو التفعيلات .

وهذا الأمر ليس خافياً أو جديداً ، فالنظام كله يمكن أن يتشكل من المتحرك والساكن أو السبب والوتد .

ولقـد أحسن الأستاذ محمد العلمي في كتابه " العروض والقافية صنعاً حين صـنع هـذه التشكلات من خلال نظام الخليل نفسه فأثنى عليه وهو أيضاً يستحق الثناء أي الأستاذ محمد العلمي [١] .

ومـن الـنماذج التي قدمها د. مسنجير لإثبات جدى أدلته الرقمية ما أورده عن الشاعر حافظ إبراهيم :

عاصف يرتمي وبحر يغير   أنا بالله منهما مستجيرُ

وقد كتب أولاً الدليل الرمزي للبيت ثم رقم الحروف الساكنة المحذوفة :

o – o – – o – o – –   o – – o – o – – o –

١٠   ٧   ٥   ٢

(١) انظر محمد العلمي : العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، نقله عن المعيار للشنتريني ص ٣٧ .

٥ – ٥ – – ٥ – ٥ – – ٥ – – ٥ – ٥ – – –

١٠ ٧ ٢ ١

الدليل الرقمي للشطر الأول هو [٢ – ٥ – ٧ – ١٠] والواضح أن الرقم [٥] فيه دخيل على البحر ، إذ لا يوجد في البحور المعروفة بحر دليله [٢ – ٥ – ٧ – ١٠] أو [٢ = ٥ – ٧] أو [٢ – ٥ – ١٠] أو [٥ – ٧ – ١٠] ؛ وحـــذف هـــذا الرقم [على أنه ناتج عن تحور] سيعطينا إذن [٢ – ٧ – ١٠] ، وهو دليل بحر الخفيف .

وبعـــد التقطيع عقب بقوله وهنا يجل أن نذكر ملحوظة مهمة : هي أننا قد توصلنا لمعرفة البحر دون تقطيع عروضي مستعملين فقط الدليل الرقمي [١] .

والحقيقة أنه لم يصنع ما قاله بل قطّع البيت بالفعل على نظام الخليل غير أنه استعاض عن السواكن بأرقام ، والخليل يستعمل رمزاً واحداً هو السكون بينما استعمل الدكتور مستجير الأرقام[٢ ، ٥ ، ٧ ، ١٠] و [١ ، ٢ ، ٥ ، ٧ ، ١٠] علماً بأنه لم يحد قيد أنملة عن نظام وحدات الخليل وتحليله .

ومحاولـــة الدكـــتور " أحمد مستجير " تشبه من بعض الوجوه محاولة د. "الكـــاتب " ، فهـــي أيضـــاً تهدف إلى تيسير العروض وتطويعه للحاسب الآلي ، وتعـــتمد عـــلى الأرقام ، حيث افترض د. " مستجير " أن كل حرف متحرّك غير متـــبوع لساكن [مقطع قصير] هو في الأصل سبب خفيف حذف ساكنه ، ويضع لكل سبب حذف ساكنه رقماً يدل عليه ، فمثلاً التفعيلة " مستفعلن " بها سبب خفيف حـــذف ساكنه ، هذا السبب هو الثالث بين أسباب التفعيلة ،فإذا كان الشطر مكوناً مـــن [مستفعلن مستفعلن مستفعلن] ، كانت الأسباب التي حذفت حروفها الساكنة هـــي الثالث والسابع والحادي عشر بين أسباب الشطر ، فتكون الأرقام الدالة على هذا الوزن هي [٣ – ٧ – ١١] وهكذا .

---

(١) انظر د. أحمد مستجير : في بحور الشعر ص ٦٥ .



وهـــي طـــريقة سهلة حقاً ، لولا أنها لا يمكن أن تطبّق على " الكامل " أو " الوافـــر " . وقـــد اضـــطر د. مستجير " إلى أن يَعُدهما صورتين مشتقتين من " الرجـــز " و " الهزج " . وثمة صعوبة أخرى هي أن الزحاف قد يؤدي إلى زيادة رقم بين الأرقام الدالة على الوزن ، فإذا كانت الأرقام هي [٢ – ٥ – ٧ – ١٠] لـــم نجـــد فـــي القائمة التي وضعها د. " مستجير " بحراً دليله هذه الأرقام ، وهنا نـــبحث عن بحر دليله [٢ – ٥ – ٧] أو [٢ – ٥ – ١٠] أو [٥ – ٧ – ١٠] أو [٢ – ٧ – ١٠] وســـنجد أن المجموعـــة الأخيرة من الأرقام هي وحدها التي تدل على أحد البحور وهو الخفيف .

ومعـــنى ذلـــك أن الرقم [٥] يدل على ساكن حذف نتيجة للزحاف ، فإذا كثرت الزحافات كثرت الصعوبات [١] .

وجـــاءت دعـــوة د. كمـــال أبو ديب في كتابه " في البنية الإيقاعية للشعر العـــربي " [٢] .مؤكدة أن هدفه من دراسته هو محاولة لعرض التخلي على الإيقاع الشـــعري . يأتي عرض هذا البديل بشكلٍ يظنه هو أنه أكثر انسجاماً وسهولة من النظام المبدل يعني نظام الخليل ، لكن التسهيل ليس هدفه الأول ، ويأتي أيضاً عن طريق محاولة فهمه لأسس عمل الخليل ، لكنه يذهب إلى أبعد من ذلك . وإنه يتخذ الفهم معبراً إلى التساؤل عن شيئين : الشرعية والجدوى .

ويـــأتي أيضاً ، ليلغي الافتراق العميق أحياناً ، بين معطيات النظام النظري الرياضـــي ومعطيـــات الفاعلية الشعرية ذاتها ، ويجعل دراسة الإيقاع من جديد وصفاً متحسساً للتشكلات النغمية التي تتحرك في صلب عملية الإبداع الفني ، دون أن يفرض قيماً خارجية شكلية أو تاريخية على طبيعة هذه التشكلات ، وهو يدعي فـــي نظامـــه المقترح – في البنية الإيقاعية = أنه لا يحاول أن يرسم ما يجب أن

---

(١) انظر د. أحمد مستجير : في بحور الشعر ص ٦٥ .

(٢) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ص ٤٦ .

يكـــون عليه إيقاع الشعر ، وغنما يحاول أن يصف ما هو عليه إيقاع الشعر المنتج فعلاً : في التراث أولاً ، ثم في نماذج أنتجتها الثقافة العربية المعاصرة [١] .

وهذا الإدعاء غير صحيح ؛ لأنه اعتمد على نظام الخليل وتشكلاته لا على مستوى لغة الشعر العربي ، ويقول الدكتور كمال أبو ديب عن تجربته البنيوية في تشكل إيقاع الشعر العربي تشكلاً جديداً كما يحسبه هو " آمل أن تكون هذه الدراسة قد قدمت مثلاً لما يمكن أن ينجز بتطوير مثل هذا المنهج الجديد " [٢] . وهو يقصد بالدراســـة كتابه " جدلية الخفاء والتجلى ، دراسات بنيوية في الشعر " [٣] ، فهو لا يكتفي بافتراضاته ، بل يدعو الباحثين إلى المزيد من هذه الافتراضات وهو يعـــد

١ ٢ ٢ ١

التشـــكل [- o – – o – – o – o] هـــو البنية الإيقاعية الأساسية للشعر العربي ، وكأنهـــا مركـــز الـــنواة الـــتي تـــدول حولهـــا فصائل من الإلكترونات والبروتونات والنيوترونات .

والدكتور أبو ديب يرى أن ظاهرة البنى الإيقاعية بحد ذاتها ضئيلة الأهمية فـــي سياق الثقافة الكلى ، لكن الظواهر المدروسة ليست هي منبع الأهمية الأول ، وإنما الأهمية في التصوّر الكلى الذي تعالج من خلاله هذه الظواهر وفي إمكانيات هـــذا التصور وقدرته على اكتناه بني أكثر تعقيداً وخطورة ودلالة . وهو يرى أن أهمية التفسير البنيوي الذي قدمه في كتابه تنبع من كونه قابلاً للتعميم .

ومـــن خـــلال الـــتعميم على عرض تصوراً بنيوياً للثقافة والحياة الاجتماعية والسياســـية والاقتصادية ويقدم تفسيراً للظواهر المعقدة بعد معاينتها معاينة أكثر جذرية وأبعد شمولية في الوقت نفسه [٤] .

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية ص ٤٧ .

(٢) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر ص ١٠٦ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١م .

(٣) انظر السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٤) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٦ .



وبهـذا يتحول الدكتور أبو ديب من باحث في الإيقاع إلى صاحب ثورة سياسية واجـتماعية واقتصادية لم يحسن هو تقديم الأسس والافتراضات الصحيحة لهذه الفكرة فهو يرى التتابع الإيقاعي :

١ ٢ ٢ ١

[ο– ο– –/ο– – ο–]

جزءاً من البنية الإيقاعية للشعر العربي ، وأنه تركيب إيقاعي يروق بعمق لـلأذن العـربية وينـبغ من المكونات الإيقاعية في اللغة ، ويتبلور في تشكيلات إيقاعيـة كـثيرة ، إلا أنه لا يشكل بحراً قائماً بذاته ويمتنع في البحر الوحيد الذي يـتألف من تكرار فاعلن [المتدارك] حتى لحظة معينة من تطور البنية الإيقاعية العـربية [١] ، وهـذه مغالطة ؛ لأن التشكل الذي ادعاه بنية يمكن أن يؤلف بحر المتدارك التام دون جريان الزحاف عليه ، أما ما لا يمكن تشكله فهو الخبن[فعلن] والذي شاعت صورته في العصور التالية وفي الشعر الحر ، غير أن هذه الصورة الـتي يـدعى عـدم استعمالها في فترة بعينها شاعت عند القدماء في بحر البسيط والسريع والرجز والرمل والمديد ، وهو يعد ادعاؤه على جانب كبيرٍ من الأهمية ؛ لأنـه يتضـمن مبدأً أساسياً هو أن الإيقاع شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها ، بينما يشكل بعضها جزءاً لحمياً من تشـكلات إيقاعيـة أوسـع ، لكنه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية ، ثم إنه في شـروط تاريخية معينة ، قد يتسرب إلى تشكلات إيقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضاً مـن خصـائص البـنية التي كان هو جزءاً منها ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلاً علاقات جديدة بهذه الطريقة يكتسب التتابع :

١ ٢ ٢ ١

[ο– – ο– – ο– ο– ο] فـي رأيه وجوداً لحمياً في بنية الإيقاع العربي ويظل جزءاً من هذه البنية قروناً طويلة وطاقة كامنة فيها ثم في شروط تاريخية ترتبط بـتطور الشـعر الحر وبدء التركيز على البحور وحيدة الصورة ، يتسرب هذا التتابع بأكمله ليدخل في تركيب البحر المتدارك :

---

[١] انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٤ .

١ ٢ ٢ ١

[٥ – ٥ – – / ٥ – – ٥ –]

محولاً إياه إلى بنية إيقاعية غنية (١) .

وهــو بهذا يتناسى ورود التشكل (– ٥ – – ٥) في الأبحر الممتزجة في جميع عصور الأدب في الشعر العربي .

وهكــذا يــرى الدكتور أبو ديب تطور الإيقاع فاعلية بنيوية تنبع من شبكة العلاقــات المــتكونة ضمن البنية وجدليتها . ويختفي وراءها التراث الشعري في اللغة بتاريخه الطويل – في رأيه – ويستحيل فهمها أو تفسيرها إلا من خلال تلك البنية الكلية .

وهكــذا يتجــلى فــي رأيه أيضاً كون الرفض القائم على المفاهيم التقليدية الموروثــة لحــدوث [فعولــن] في سياق المتدارك رفضاً قاصراً ينبع من قسر الظواهــر ودراســتها فــي معزل عن البنية الإيقاعية الأساسية وشروط تكونها وفاعليتها .

وأخيــراً ينجــلي في رأيه أيضاً أن الحاجة إلى منهج بنيوي في الدراسات المعاصــرة حاجــة عميقة ؛ لأن كثيراً مما يطرح من آراء حول الشعر والمجتمع والثقافة الآن ينبع من ملاحظات جزئية عابرة لا تستند إلى إدراك للطبيعة الجدلية للعلاقات التي تتكون منها البنى الثقافية والاجتماعية بكل تجلياتها (٢) .

والحقيقــة أن مــنهجه البنيوي هذا وحاجة الشاعر المعاصر له تعد مغالطة كــبرى ؛ لأن الأنســاق الإيقاعية للشعر المعاصر هي ذاتها الأنساق التي وضعها الخليل بنفسه ، بل ترك مجالاً أوسع لاتحاد هذه الأنساق في الدوائر .

ثــم جــاء محمد بن علي المحلى والمتوفى (٦٧٣ هــ) في كتابه " شفاء الغــليل في علم الخليل " في القرن السابع الهجري وولد من دوائر الخليل الخمس

---

(١) انظر د/ كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

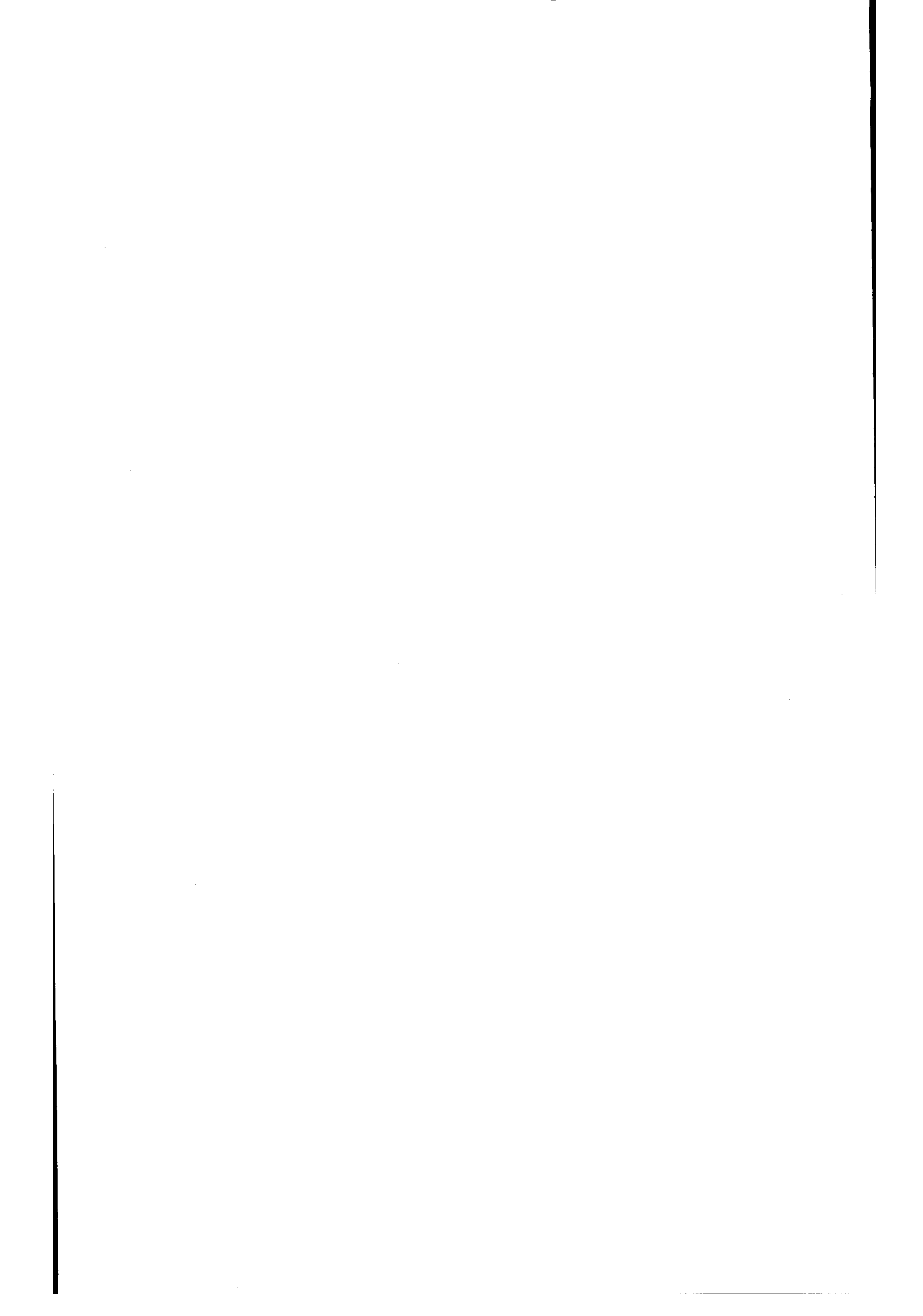
(٢) انظر المصدر السابق نفسه ، ص ١٠٤ .

ثلاثين دائرة أخرى تستوعب فنون القول جميعاً ، ولم يخرج نظام هذه الدوائر عن نظام الخليل كما لم تنتج هذه الدوائر منتجاً غريباً عما أنتجته دوائر الخليل غير أن الدكتور أبو ديب كان يسلك مسلك علماء العلوم الطبيعية ، وذلك باقتطاع جزء من تشكل إيقاعي خليلي فيبني عليه فكرته التي يريد بها أن يدخل نماذج شعرية بعينها إلى نظام الخليل أو المألوف في استعمال العرب .

وهذه الوسيلة يستعملها أيضاً علماء العلوم الرياضية أيضاً ، وذلك باستعمال القاطع الذي يرمز له بالرمز " S " ، وذلك عندما يريدون الكشف عن ردود أفعال جـزء بعيـنه من شبكة متلاحمة بفصل بعض أجزائها عن بعضها الآخر ، ولذلك ركـز هـو عـلى البنية الجزئية ؛ لأن ما يعده جزئياً سيكشف الخلل الذي صنعه بتصـرفه فـي جزء من الإيقاع العربي عزله هو عن الإيقاع الكلي وسمح لنفسه بالتصرف فيه فأباح لنفسه ما حذّر الباحثين منه .

كمـا حـاول د. كمال أبو ديب في كتابه " البنية الإيقاعية لعروض الشعر العـربي نحـو بديـل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن " صـياغة مـبدأ للتطور الإيقاعي ، هو مبدأ التركيز الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشـعرية على نمط واحد من نمطي التشكلات الإيقاعية ، هو النمط وحيد الصورة [حيـث ينشـأ الإيقـاع من تكرار تفعيلة واحدة عدداً من المرات] ، سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق ، وخلق تنويع إيقاعي غني .

وقـد حـاول أن يظهر انطباق هذا القانون على الشعر العربي في مرحلته الحاضـرة ، حيـث أدى تحول الشعر الحر عن البحور الممزوجة وتركيزه على الـبحر وحيدة الصورة إلى تمزيق بنية البحور الأخيرة وتطويرها باتجاهات حاول وصفها بصياغة قوانين بنيوية أساسية لتطور الإيقاع ، بين أهم هذه القوانين قانون يقول إن أكثر طرق تجاوز البنية الإيقاعية السائدة بداهة وطبيعية في البحر النابع مـن تكـرار الوحدة المؤلفة من المزدوجة (SL) أو (فاعلن) هو إدخال وحدة



تركيبها عكس لتركيب عنصري المزدوجة (LS) أي من النوع (LS) في بنية هذا البحر .

وما يعنيه هذا القانون ، تطبيقاً هو أن أول التغيرات التي يتوقع أن تطرأ على تركيب البحر المتدارك ، الذي يتألف من تكرار (فا / علن) وحدها عدداً من المرات ، هو إدخال التفعيلة (علن / فا) = (فعولن) في تركيب البحر ؛ لأن (علن / فا) تتألف من النواتين (فا + علن) باتجاه أفقي معاكس لـ (فاعلن) هكذا يتوقع أن يتشكل المتدارك من :

(فاعلن فاعلن فعولن فاعلن أو فاعلن فعولن فاعلن فاعلن) ، أو أي صورة أخرى ترد فيها فعولن في سلسلة تشكل حلقاتها الأخرى (فاعلن) .

وقد قدمت الدراسة المذكورة أمثلة على حدوث هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث ، خصوصاً في شعر أدونيس ، وحاول اكتناه شروط حدوثها وأهميتها وارتباطها البنيوي بالرؤيا الشعرية التي تعرضها القصائد التي تحدث فيها.

وهدفت دراسته " جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر " ، إلى متابعة اكتناه البنية الإيقاعية . والعلاقات المتشابكة التي تنشأ بين مكوناتها ، من خلال ظاهرة الإبدال (فعولن فاعلن) ، ذلك أن هذه الظاهرة التي بدأت منذ سنوات قليلة فقط أصبحت الآن طاغية في الشعر الحديث ، ولا يمكن أن يفسر طغيانها على أساس التأثير الذي مارسه شعر أدونيس على الشعر الحديث ، كما لا يمكن أن يكون عرضياً أو مصادفة .

فقد أصبحت (فعولن) مكوّناً إيقاعياً جذرياً من مكونات المتدارك ، وأصبح التداخل بين (فاعلن) و (فعولن) تشكلاً إيقاعياً متميزاً يتبلور أحياناً في تتابع هاتين الوحدتين ضمن البيت الواحد ، كما يتبلور في انتقال القصيدة كلها من إحداهما إلى الأخرى باستمرار ، أحياناً أخرى إلا أن ثمة ظاهرة ينبغي أن تؤكد هي أن الانتقال يكاد يقتصر على التحرك من (فاعلن) إلى (فعولن) .

ولا نعـرف أمثـلة أخـرى للتحرك من (فعولن) إلى (فاعلن) بكلمات أخرى ، بينما أصبحت (فعولن) جزءاً من بنية المتدارك (الذي يقوم على تكرار فعولـن عدداً من المرات [١] ، ويتساءل أبو ديب كيف يحدث إذن أن تنمو ظاهرة إيقاعية في الشعر الحديث بشكل عفوي حيوي وتطغي هذا الطغيان مع أنها تخالف أساسـاً نظـرياً جذريـاً للعروض الخليل الذي عدّه العرب تجسيداً لإيقاع الشعر العربي خلال عصوره كلها [٢] ؟ كما تساءل كيف تحدث (فعولن) بعد (فاعلن) مع أن بداية (فعولن) وتد مجموع ونهاية (فاعلن) وتد مجموع ، والخليل يرى امتناع توالي وتدين في أوزان الشعر العربي [٣] .

كما تساءل لماذا ترد (فعولن) بعد (فاعلن) بهذه الكثرة ولا ترد (فعولن) بعـد (فعلن) التي تعادل (فاعلن) في دورها الإيقاعي وفي تركيبها النووي تبعاً لـلقوانين العروضية المعروفة ، والتي تحل مكان (فاعلن) بسهولة كبيرة في أي موضع من البحر المتدارك ؟

مـا السـر فـي أن (فعولن) تحدث بعد (ل) وتمتنع بعد (ل ا) التي تعاجلها في كل شيء ؟

تمثل (ل ا) هنا كلاً من (فعلن) و (فاعل) – وقد بدا للدكتور كمال أبو ديـب أن العروض التقليدي كما أن العروض الحديث الذي يصف الإيقاع الشعري العربي على أساس المفاهيم الكمية يخفق في رأيه أيضاً في تفسير الظاهرة ، كما حاول أن يثبت في دراسته للإيقاع الكمي في كتابه " في البنية الإيقاعية " .

وبـدا له أيضـاً أن أي محاولـة لتقديم تفسير للظاهرة المدروسة بعزلها واعتـبارها ظاهـرة محلية ترتبط بتركيب البيت الشعري الواحد ستخفق أيضاً في تفسير الظاهرة .

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ٩٣ .

(٢) انظر السابق نفسه ص ١٠٠ .

(٣) انظر السابق نفسه ، نفس الصفحة .

وتبقى – في رأيه – ثمة إمكانية وحيدة هي محاولة تفسير الظاهرة بنيوياً ، أولاً عن طريق رؤيتها من حيث هي علاقة بين مجموعة من العلاقات الإيقاعية ، وثانياً باكتناهها ضمن نطاق البنية الإيقاعية للشعر العربي كله . ويعني ما يفترض هنا أن الظاهرة الإيقاعية الواحدة تشكل علاقة في جسد متكامل متنامٍ من العلاقات الإيقاعية التي تنبع من التراث الشعري كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضــمن الثقافة كلها ، وأن رأى تغير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية الجزئية .

هكــذا يكــون الإيقــاع الشعري في رأيه جسداً واحداً ، أو بنية واحدة من العلاقــات الأساســية ، وتكــون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعــلة فيها في الوقت نفسه : أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها(١).

ولســت ادري ماذا يقصد الدكتور أبو ديب بهذه العلاقات البنيوية إن الأبنية لا يمكن أن يكون بينها علاقات إلا إذا كان لكل بنية وظيفة ، ويبدو أنه يقصد بهذه العلاقــات مجمــوع الرخص التي يسمح بها نظام العروض من زحافات وعلل ، وإمكانات كبيرة متاحة لجميع الشعراء ؛ لأن يتصرفوا في اللغة في حدودها ولكن لا يستثمرها شاعر واحد .

ووفقاً لنظريته الإيقاعية وفي رأيه أن دراسة الإبدال (فعولن ←— فاعلن) فــي نطــاق الثــنائية (A) : فعولــن ←— فاعــلن (تحــدث) / (B) فعولــن← فعــلن (تنتفي) باعتبار (A , B) خصيصتين من خصائص البنية الإيقاعيــة الكلية للشعر العربي ، وبالعودة إلى البنية الإيقاعية كما وصفها ، وكما وصــفها الخــليل بن أحمد نفسه ، تتجلى ظاهرة هي : إن التتبع الإيقاعي النووي (– – ٥ – ٥) لا يحــدث في الشعر العربي إلا مسبوقاً بالتتابع الإيقاعي النووي (– ٥ – – ٥) . أي أنَّ هــناك تركيباً نووياً إيقاعياً مألوفاً في الشعر العربي هو (– ٥ – – ٥ – – ٥ – ٥) ويــرد هذا التركيب جزءاً من أكثر من بحر حسب

---

(١) د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٠ .

وصف الخليل ؛ فهو يحدث في الرجز والسريع والمضارع والمجتث والمنسرح ، وقد وصف د. كمال أبو ديب هاتين النواتين بالرقمين (١) و (٢) :

- ٥] - ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥]

فاعلن فعولن

مستـفعـلن فعـولن

- - ٥] - ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥]

فاعلن فعولن

مفـاعيـل فـاعلاتن [١]

ومـا صـنعه الدكتور أبو ديب هو أنه جعل اتحاد السبب بالوتد نواة ، كما جعـل اتحـاد الوتد بالسبب على الترتيب نواة أخرى ، ورمز للأولى بالرقم (١) وللثانية بالرقم (٢) ، كما رمز لإمكانية تحول فعولن ← لفاعلن بالرمز (A) كما رمـز لعـدم إمكانية تحول فعولن← لفعلن بالرمز (B) فبدت وكأنها معادلة أو ظاهـرة أو خصيصـة إيقاعية ، ثم لجأ الدكتور أبو ديب إلى اجتزاء وحدات من إيقاع الشعر العربي ليصنع بها ما يريد أو يلتمس بها فكراً للشعراء أدونيس وعلى الجندي وخليل حاوي .

فافـترض وجـود سبب مطلق ووضع بجواره بين قوسين تفعيلتي (فاعلن فعولـن) وشكل منها (مستفعلن فعولن) . وفي المحاولة الثانية وضع وتداً مطلقاً بجـوار التفعيلـتين نفسهما (فاعلن فعولن) فتخلق منها (مفاعيلُ فاعلاتن) وما صـنعه الدكـتور أبو ديب بعد دراسته الخاصة في جامعة بنسلفانيا لا يخرج عن نطـاق اتحاد الأنساق الإيقاعية لتكوين التفعيلات أولاً ، ثم البحور ثانياً عند الخليل غيـر أن نظام الخليل جاء مطابقاً لواقع الشعر العربي ، فإذا اتحد سبب مع ، وقد تكونـت عند الخليل (فاعلن) وإذا عُكِسَ الوضع تكونت (فعولن) ، وعند اتحاد

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٢ .

سـبب ووتـد يليه سبب تكونت (فاعلاتن) ، وإذا بدأنا بالوتد يليه سببان تكونت (مفاعيــلن) ، وإذا بدأنا بالسببين يليهما ، وقد تكونت (مستفعلن) ، وعند اتحاد (فعولــن) مــع (مفاعيلن) يتشكل بحر الطويل ، وعند اتحاد (مستفعلن) مع (فاعــلن) يتشكل بحر البسيط ، وعند اتحاد (فاعلاتن) مع (فاعلن) ، وتكرار (فاعلاتن) يتكون بحر المديد ، وعند تأخير (فاعلن) بعد التفعيلتين (فاعلاتن) يتكون الرمل ، وعند توسط (مستفعلن) بين تفعيلتين من (فاعلاتن) يتكون بحر الخفيــف ، وعــند توســط (فاعلاتن) بين تفعيلتي (مستفعلن) يتشكل المنسرح وهكذا .

لكــنَّ مــا صــنعه د. أبو ديب هو اتحاد بين الأنوية الصغرى أي الحركة والســكون عــلى غيــر نظام ، بل هو افتراض ليتمشى مع النماذج التي اختارها للشــعراء الــثلاثة ، لكن هذا الافتراض لا يطرد حتى على الشعر الحر أو قصيدة النثر بينما اطر نظام الخليل على كل ما هو شعر .

وبعــد هذا يرى د. أبو ديب ، بل يدعي أن هذا التتابع الذي افترضه يطغى فــي الشعر الحديث ، حيث يستعمل الرجز والسريع والمضارع والمجتث كما في الأبيات التي أوردها [(١)] ، وهي : أدونيس :

" ننسج منها رايةً وجيشاً نغزو به سماءك السوداء "

١ ٢ ٢ ١

- ٥ - - - ٥ - ٥ [- ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥]

فاعلن فعولن

(- ٥ - ٥ - - ٥ - - ٥ - - ٥ - ٥ - ٥ ٥)

على الجندي :

" يا متعة احتراقنا بالنار ، كم أحن للهيبْ

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

يا ليتني أذوب "

(-٥-٥- - ٥ - - ٥ - - ٥-٥-٥ - - ٥ - - ٥ - - ٥- - ٥- - ٥٥)

١ ٢ ٢ ١

-٥ [-٥ - - ٥ - - ٥٥]

خليل حاوى : خليتها تروخ

١ ٢ ٢ ١

- ٥ [- ٥ - - ٥ - - ٥ ٥]

وأنهار قلبي رمة جنازة خرساء لا تنوح "

(- ٥ - ٥ - - ٥ - ٥ - ٥ - ٥ - - ٥ - - ٥ - - ٥)

١ ٢ ٢ ١

- ٥ [- ٥ - - ٥ - - ٥ ٥]

وارتكـــب الدكـــتور أبو ديب هنا مخالفة غريبة بأن سمح لنفسه بأن يجري الـــزحاف عـــلى الوحـــدات والأنساق الإيقاعية دون أن يكون هناك مستوى لغوي يجـــري فيه هذا الزحاف ، والأصل أن اللغة المنظومة هي التي يطرأ عليها التغير أولاً فتصـــور الأنســـاق الإيقاعيـــة هـــذا التغير فينبه العروضيون على هذا النحو للمتعلمين .

ناهيـــنا بطريقته المعهودة في تأليف هذه الأنساق وفق ما يريد هو أن يبرر اســـتعمالات بعـــض الشعراء لكي يسهل عليه نسبتها إلى أحد الاستعمالات العربية المألوفـــة ، والـــتي يقل استعمالها مثل مخلع البسيط ، فاسترسل الدكتور أبو ديب يتلمس لهذه الافتراضات نماذج من القديم والحديث ، ولكي يحل لنفسه هذا الصنيع أورد للخـــليل نفسه نماذج على هذه الصورة من البسيط ، فهو يعد مخلع البسيط بحـــراً مســـتقلاً الـــذي عده العروضيون شكلاً من أشكال البسيط والذي يتألف من [مســـتفعلن فاعلن فعولن] تحدث فيه (فعولن) بعد (فاعلن) . وكون هذا البحر رغـــم قـــلة استعماله وقد اكتسب بنية ثابتة ومحببة إيقاعياً منذ العصر العباسي ثم

كـــون أحــد الموسيقيين المعاصرين قد غنى قصيدة منه انتشرت وشاعت هي : "مسافر زاده الخيال " والحب والسحر والجمال "

وفـــي الشعر القديم بيتان ، هما شاهدان من شواهد الخليل ينتميان إلى هذا البحر :

أ – " قلت استجيبي فلمّا لم تجب سالت دموعي على ردائي " .

ب – " يا رب أخطأت او نسيت " [من الرجز أو السريع] [١] .

وقد خطّأت الدراسات المعاصرة بعضها بعضاً ، ومن ذلك تخطئة الدكتور أبو ديب دكتور محمد طارق الكاتب على استعماله الأرقام خصوصاً العشرية التي تشير إلى غياب أحد وحدات العروض عن التفعيلة وإشارته إلى أن هذه الأرقام لا تعيـــن عـــلى التحـــليل الصحيح لأبيات الشعر ، وأن نظام الخليل أفضل من نظام د. الكـــاتب ، عـــلماً بأن الدكتور أبو ديب يستعمل هذه الأرقام في التحليل مضيفاً إليهـــا × و L [٢] ونحن بدورنا لا نرفض مثل هذه التجارب ، أو استعمال الرموز والأرقـــام التي تؤدي إلى الإشادة بفضل الخليل وعبقريته ، ذلك النظام الذي يؤكد التشابه بين آلية موازين الشعر العربي ، وبين طريقة عمل الحسابات الإلكترونية ، لكـــن الـــذي نرفضه هو عرض هذه الإجراءات ووسائل العمل الجديدة على أنها مـــناهج جديـــدة وأنظمـــة مختلفة ، وأنها تصلح لأن تكون بديلاً عن نظام الخليل ودوائره وطرق تحليله بالرغم من أن هذه الأدوات الجديدة قامت على نظام الخليل نفسه لا على مستوى لغة الشعر .

---

(١) انظر د. كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ص ١٠٤ ، وفي البنية الإيقاعية ٤٨١ ، ٤٩٥ .

(٢) انظر ما أخذه الدكتور كمال أبو ديب على كلٍ من محاولتي د. الكاتب و د. مستجير ، وما خص به نفسه ومحاولته من تقريظ ووصفها بالعملية والمنهجية والتخبط بين ذم عمل الخليل قياساً إلى محاولته هو ومدح عمل الخليل قياساً إلى محاولتي د. الكاتب ، د. مستجير ، د. كمال أبو ديب " في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقارنة في علم الإيقاع المقارن ص ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ .

وهــذا هــو الــذي صــنعه الخليل ولم يصنعه المحدثون غير أنهم تخيروا لإجراءاتهم أبياتاً بعينها لا نصوص .

والحقيقة أن الأنظمة أو الإجراءات مهما تعددت فإنها لا تخل بنظام الخليل ولا بنظام الشعر العربي ، بينما يسهم في هذا الخلل عدم قدرة المحلل على النطق الصحيح والضبط الصحيح ، وتخير الرواية المناسبة أو الصحيحة للبيت ، وعندئذٍ يــأتي دور الوسيلة الجديدة أعني وسيلة العمل في إكمال تحليل البيت أو اختصار إجراءاته .

وهذا يشبه تماماً عمل الموظف الذي لم يحسن التدريب على استعمال جهاز الحاسب الآلي ، كأن يكون موظف حجز تذاكر في إحدى المحطات أو في بنك من البنوك .

أهم المراجع

المراجع العربية :

[١] إبـــراهيم أنيس : (مجلة الشعر) تصدر عن دار مجلة الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، يناير ١٩٧٧ م .

---------- : موسيقى الشعر ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٠م .

[٢] آن إيـــنو : مـــراهفات دراسة الدلالات اللغوية ، ترجمة ، أوديت يتبت وخليل أحمد ، دار الشوال .

[٣] أحمد كشك : مقال بمجلة الشعر ، تصدر عن دار الإذاعة والتليفزيون ، أكتوبر ١٩٨٨م .

[٤] أحمـــد مخـــتار عمر : البحث اللغوي عند العرب ، ط١ ، ١٩٨٢م .

[٥] أحمد مستجير : مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧م .

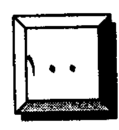
[٦] ---------- : فـــي بحـــور الشعر " الأدلة الرقصية لبحور الشعر العربي ، مكتبة غريب ، ط١ ، ١٩٨٠م .

[٧] تشومســـكي : نظـــرية تشومسكي اللغوية ، ط دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ط١ ، ١٩٨٥م .

[٨] د. تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ، ط١ ، ١٩٥٥ ، .

[٩] جـــلال الحنفي : العروض ، تهذيبه ، وإعادة تدوينه ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٨٧ م .

[١٠] جون كوين : بنية اللغة الشعرية ، ، ترجمة محمد الولي محمد العمري ، دار توبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م .



[١١] رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض ، دراسة أسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ م .

[١٢] رومان باكبسون : القضايا الشعرية ، ترجمة دار توبقال .

[١٣] زاكية محمد رشدي : تاريخ اللغة السريانية ، مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة .

[١٤] ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة منجي الكعبي ، مراجعة عبد الحميد الدواخلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦م .

[١٥] سعد مصلوح : الأسلوب دراسة لغوية إحصائية ، ط٣ ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٩٢م .

[١٦] سعيد حسن بحيري : دراسات لغوية تطبيقية في العلاقات بين البنية والدلالة ، مكتبة الزهراء ، القاهرة ، ١٩٩٩م .

[١٧] سيد البحراوي : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣م .

[١٨] شكري الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة. « دراسة في بلاغة النص » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م

[١٩] شكري عياد: موسيقى الشعر العربي ، ط دار المعرفة الأولى ١٩٦٨م.

[٢٠] صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية ، مطابع دار الكتب ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٤م .

[٢١] د. صلاح فضل : نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر ، عالم الفكر ، عدد (٣ ، ٤) ، يونيو ١٩٩٤م .

[٢٢] -------- : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة - ، الكويت ١٩٩٢م .

[٢٣] ---------- : شـــفرات النص ، بحوث سيمولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩م.

[٢٤] صـــلاح عبد الصبور : رأي في بدايات الشعر العربي ، مجلة الشعر ، إبريل ، ١٩٦٥م .

[٢٥] عباس محمود العقاد : اللغة الشاغرة ، القاهرة ، د. ت .

[٢٦] عــبد الــرؤوف بابكر السيد : المدارس العروضية في الشعر العربي ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس ، ط١ ، ١٩٨٥م .

[٢٧] عــبد الله محمـــد الغـــزالي : الخطيئة والتفكير من البنيوية في مجلة أم درمان الإسلامية ١٩٦٨م .

[٢٨] عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط ٢ ، ١٩٧٠ م .

[٢٩] عــودة خــليل عــودة ، التطور الدلالي بين لغة الشعر ولغة القرآن ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥ هـــ ، ١٩٨٥م .

[٣٠] عـــبد الهادي الفضلي : في علم العروض [فقد واقتراح] نادي الطائف الأدبي ، الطائف ١٣٩٩ هـــ .

[٣١] علي يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩٣م .

[٣٢] ---------- : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥م .

[٣٣] كمـــال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩م .

[٣٤] --------- في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ م .

[٣٥] --------- دراسات بنيوية في الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ م .

[٣٦] كمال بشر : دراسات في علم اللغة ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

[٣٧] --------- : علم اللغة العام ، القسم الثاني ، الأصوات ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ م .

[٣٨] مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية ، عالم الفكر ، المجلد ٢٢ ، العدد (٣، ٤) ، يونيو ١٩٩٤م .

[٣٩] محمد بن القاسم الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق عبد السلام محمد هارون .

[٤٠] محمد حماسة عبد اللطيف : الجملة في الشعر العربي ، الخانجي ، القاهرة ، ١٤١٠ هـ ، ١٩٩٠م .

[٤١] مدحت الجيار : موسيقى الشعر العربي ، قضايا ومشكلات ، دار المعارف ، ط٣ ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

[٤٢] محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م .

[٤٣] محمد عوني عبد الرؤوف : بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٧٦م .

[٤٤] محمد العياشي : نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، ١٩٧٦م .

[٤٥] محمــد العلمي ، العروض والقافية ، دراسة في التأسيس والاستدراك ، دار الثقافة ، دار البيضاء ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٣م .

[٤٦] محمد طارق الكاتب : موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية ، مطبعة مصلحة الموانى العراقية ، البصرة ، ط١ ، ١٩٧١م .

[٤٧] مقداد رحيم : نظرية نشأة الموشحات الأندلسية بين العرب والمستشرقين ، بغداد ١٩٨٦ م .

[٤٨] محمــد نجيــب البيهقي : تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، ط دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠ م .

[٤٩] محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ١٩٨١ م .

[٥٠] محمد مندور : في الميزان الجديد ، ط٣ ، مطبعة نهضة مصر .

[٥١] محمود عياد : الأسلوبية الحديثة ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، ١٩٨١م .

[٥٢] محمــود فهمــي حجــازي : مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٨ م .

[٥٣] يــوري لوتمــان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، تحقيق محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥م .

المراجع الأجنبية

- Palmer-f-lingustics at larger,N.minnis,ed.London Collones,1971.
- Piaget – J- structuralism (tran. by C. maschler – Harper colophon Bookes new Yourk , 1970 .
- Lotman , Youri, Analysis of poetic text ED and transl – Barton Johnson (opardis, Arbor U.S.A, 1970 .

فهرست

خاتمــة

وبعد فالتأريخ للعلم ليس بلاغاً للناس بما كان ولا يزيد ، ولا عَرضاً لما هي عليه حال العلم ليس وراءه وراء ، ولكنه – إلى ذلك – استشراق لآفاق التطور في هذا العلم من جهة التنبؤ العلمي بما يمكن أن يكون ؛ ذلك أن تَوَلُّد الفروض بعضها من بعض والمعرفة بآليات تدافُعها وتجادُلها وإثبات الثابت ونفي ما هو حقيق بالنفي منها ، كل أولئك قادر على أن يجلو للعقل والبصيرة ما ينتظر الفروض العلمية القائمة من مصير تؤول به إلى الحضور أو الغياب ، ويكشف الفساد في التصور والمنهج ، ويعينه على التوقع الصحيح ، ويومئ إلى العلاج واقتراح البدائل . وكان طبيعيُ – إذن – أن تظهر النظريات العلمية المترادفة ، وتدارك الكشوف والإنبازات المعرفة في الثقافة التي تُعني بتاريخ العلم ، أو بتاريخ رحلة العقل مع ظواهر الكون .

وعلي هذا يبدو أن للبحر والقافية خصائص لغوية بالرغم من ظهورهم غطاءً خارجياً يؤثر علي الجوهر الصوتي دون أن يكون له تأثير وظيفي مؤكد علي المعني ، و " النص " المنظوم يبدو إذن من وجهة نظر " علم اللغة " مثل وحدات اللغة غير المنظومة ، وإذا كان هناك بين النوعين فرق " جمالي " فذلك لأنه يضاف إلى الأول ، من الخارج لون من التزيين الصوتي قادر علي إحداث تأثير جمالي خالص ، واللغة الموزونة إذن تتمثل في أنها : نثر + موسيقي ، والموسيقى تضاف إلى النثر دون تغير من بنائه .

ولكننا لا نعتقد أن القيمة الموسيقية تمثل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهمية .

ولكل مستوى من مستويات اللغة نظام في التحليل ، ومستوى لغة الشعر هو أحد مستويات اللغة نظام في التحليل ، ومستوى لغة الشعر هو أحد مستويات العربية

علي مر عصورها ، ونظامه هو نظام التحليل العروضي وهذا النظام من أنظمة التحليل يتآزر مع أنظمة التحليل الأخرى كنظام التحليل النحوي ونظام التحليل الصرفي ونظام التحليل الدلالي ؛ ذلك أن نظام التحليل العروضي يشتمل علي عدد من الإجراءات تنفذّ علي أبنية اللغة وتراكيبها وينطلق هذا التحليل من الحرف المتحرك والحرف الساكن وحروف العلة ووحدات هذا النظام من التحليل هي الحركة والسكون ، فنظام التحليل النحوي يحدد ما إذا كانت نهاية الكلمة متحركة أم ساكنة بفعل أدوات الجزم التي تحرم الكلمة من تحرك آخرها كما أنها تحدد ما قبل آخر الكلمة حين تكون متصلة بضمير أو مضافةً إليه كقول الشاعر :

[تَعَالَى أُقَاسِمْكَ الْهُمُومَ تَعَالَى] هذا الشطر من بحر الطويل والفعل المضارع [أُقَاسِمْ] مجزوم بسكون الميم وفقاً لنظام التحليل النحوي ، وهذا السكون الذي أتاحه العرف النحوي في الاستعمال تطابق مع نظام التحليل العروضي فتوافق النظامان في بنية لغوية واحدة وهكذا يتفق نظام التحليل الصرفي مع نظام التحليل العروضي بما يسمح به من الاستغناء عن ألف الوصل في بعض الأفعال إذا حلت في وسط تركيب البيت كما يسمح هذا النظام أيضاً أي الصرفي بتسكين عين [فعْلات] وبُعداً عن صرامة هذه الأنظمة أتيح للناظم العربي مجموعة من الرخص يخالف بها الاستعمال في مستويات اللغة الأخرى إذا أعوزته دلالة التراكيب إلى مثل هذا الإجراء ومن هنا فإن هذه الأنظمة جميعاً تتضافر مع نظام التحليل العروضي سواء في البنية أو الدلالة .

ناهينا بأن أبنية العروض وهي التفعيلات إذا جُرِدت من تنوينها فإنها تصبح أبنية صرفية مطابقة للكلمات العربية غير أن الأبنية في الصرف يستقل البناء الواحد فيها بوزن كلمة واحدة بينما أتيح لأبنية العروض إمكاناتان يمكن للتفعيلة العروضية أن تستقل بكلمة كما يمكن للتفعيلة الواحدة أن تشترك في أكثر من كلمة ناهينا بأن الوزن العروضي يسمح بدخول الأدوات و الحروف في أوزان وهو ما لم يسمح به نظام التحليل الصرفي .

وهنا يبدو تساؤل وهو لماذا لم يعدّ المعاصرون من علماء اللغة العرب أو غيرهم من الأوربيين والأمريكيين التحليل العروضي نظاماً يقع ضمن أنظمة التحليل اللغوي أو مستوياته كالصوتي والصرفي والنحوي والدلالي والمعجمي ؟

وعلي ما يبدو أن النظام العروضي عند الأوربيين والأمريكيين لا يحظى بهذه الصرامة والإحكام والشمول كما هو في اللغة العربية كما أن نظام التحليل العروضي يختص بأحد مستويات العربية وهو مستوي لغة الشعر ولذلك لم يعدّ أحد مستويات التحليل اللغوي ؛ لأن مستويات التحليل اللغوي يمكن استعمالها في تحليل لغة جميع مستويات العربية من شعر ونثر وخطابة وغيرها من فنون القول المتعددة .